PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE
D'HISTOIRE DU
THÉATRE

TROISIEME ANNÉE

1951

II

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VIIe

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

LA Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

AVEC des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE

D'HISTOIRE DU

THÉATRE

TROISIÈME ANNÉE

II



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TROISIÈME ANNÉE

II

MCMLI



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

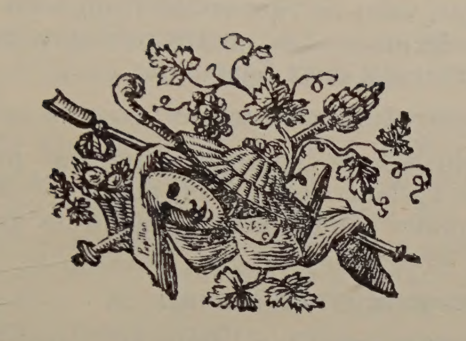
SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

COMMUNICATIONS

EXPOSITIONS





Molière choréauteur

Le titre a de quoi surprendre une oreille nouvelle. En effet, le grand public a trop bien pris l'habitude de lier le nom de Molière à un art dramatique pur ; ses comédies, au dix-neuvième siècle, ont trop systématiquement été sevrées de musique et de danse, tant et si bien que les habitués de la Comédie-Française avaient commencé d'oublier que Molière avait écrit essentiellement des comédies-ballets (et non pas de simples comédies).

On sait pourtant qu'au dix-septième, au dix-huitième, au dix-neuvième siècle, la danse jouissait d'une telle faveur que pas un spectacle — comédie, drame, opéra, vaudeville — ne pouvait se passer d'un « divertissement chorégraphique », étranger, sans nul doute à l'action, mais nécessaire. S'il en avait été de même en ce qui concerne les comédies de Molière, si les danses n'y avaient été que des « surajoutés » artificiels, ses comédies-ballets n'auraient pas intéressé l'historien de la danse. Or, en réalité, la situation était très différente, à tel point que les comédies-ballets de Molière ont joué un rôle considérable dans l'évolution du ballet, ont offert des voies fécondes que, malheureusement, certains obstacles ont barrées.

Du fait que les danses constituaient une partie organique, intégrante des comédies de Molière, nous possédons de très nombreux témoignages.

Dans l'*Amour médecin :*

« Champagne, valet de Sganarelle, frappe, en dansant, aux portes des médecins. — Les quatre médecins dansent et entrent avec cérémonie chez Sganarelle... » ;

Dans *Monsieur de Pourceaugnac :*

« Quatre curieux de spectacles qui ont pris querelle... dansent en se battant, l'épée à la main. — Deux Suisses séparent les quatre combattants et, après les avoir mis d'accord, dansent avec eux... » ;

Dans *le Bourgeois gentilhomme :*

« Quatre garçons tailleurs dansants s'approchent de M. Jourdain. Deux lui arrachent le haut de chausses de ses exercices ; les deux autres lui ôtent la camisole ; après quoi, toujours en cadence, ils lui mettent son habit neuf... »

En quelques mots, nous pouvons définir la voie chorégraphique offerte par les comédies-ballets de Molière : issues d'une fusion purement mécanique, d'un amalgame de poésie, de musique et de danse, elles tendent vers une synthèse, vers une pantomime de ballet et — reconnaissons-le — ...vers une négation voulue de la musique et de la danse, au profit de la comédie pure...

Dans une de ses premières comédies-ballets, *Les Fâcheux,* composée en 1661, Molière cherchait déjà une voie « nouvelle », témoin sa préface, singulièrement caractéristique :

« Le dessein était de donner un ballet aussi et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent le temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits, *de sorte que, pour ne point interrompre aussi le fil de la pièce, par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie ;* mais, comme le temps était fort précipité et que tout cela ne fut pas réglé par une même tête, on trouvera quelques endroits du ballet qui n'entrent pas dans la comédie aussi naturelle-

ment que les autres. *Quoi qu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour le théâtre...* »

En effet, l'idée de « faire une seule chose du ballet et de la comédie » était neuve, et Molière ne cessera d'y songer.

Son intention est particulièrement évidente dans le *Mariage forcé*, présenté sous le titre de « ballet du Roy », car Louis XIV, en personne, y dansait une entrée ; ou bien dans la pastorale *Princesse d'Elide* (la grande vogue des pastorales ne cessait de croître, et bientôt on n'allait plus pouvoir s'en passer !). Et elle est encore plus manifeste dans les dernières œuvres de Molière : *George Dandin* (1668), le *Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché* (1671), composée en collaboration avec Corneille, Quinault et Lulli, dans le *Malade imaginaire* (1673)...

La comédie de *George Dandin*, encastrée dans le « grand divertissement royal » — et à proprement parler incompréhensible si l'on ne tient pas compte de ce cadre — avait un dénouement, un divertissement pastoral. Frustrée de ce divertissement, elle prend un autre caractère et produit une impression considérablement faussée (l'on a pu s'en rendre compte toutes les fois qu'on a essayé de jouer un *George Dandin* tronqué, sans musique ni danses).

Il est essentiel surtout de noter la propension très nette de Molière en faveur de ce que Noverre appellera le « ballet d'actions ». Les paroles adressées par la confidente Cléonice à Eriphile nous semblent fort éloquentes :

« Ne voudriez-vous pas, madame, voir un petit essai de la disposition de ces gens admirables qui veulent se donner à vous ? Ce sont des personnes qui, par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses ; on appelle cela pantomime. J'ai tremblé à vous dire ce mot, il y a des gens dans votre cour qui ne me le pardonneraient pas... »

En tremblant certes, mais le mot de « pantomime » est lancé !... Mais alors devons-nous croire que la comédie devient ballet et que le ballet devient pantomime ?...

Il est évidemment difficile de déterminer dans quelle mesure Molière réglait les danses, mais, sans aucun doute, le

plan d'ensemble, la composition générale, étaient de lui. Non moins certainement, il profitait des lumières de Lulli et de Beauchamps. Une observation de La Grange, à propos de la première représentation du *Malade imaginaire*, vaut d'être citée :

« Les frais de ladite pièce du *Malade imaginaire* ont été grands à cause du prologue et des intermèdes remplis de danses, musique et ustencilles et se sont montés à deux mille quatre cents livres. Les frais journaliers ont été grands à cause de douze violons, *douze danseurs*, trois symphonistes, sept musiciens ou musiciennes. *Récompenses à Monsieur Beauchamps pour les ballets* et à Monsieur Baraillon pour les habits. Ainsi, lesdits frais se sont montés par jour à deux cent cinquante livres. »

Molière, en sa qualité d'auteur, de metteur en scène et de comédien pouvait non seulement avoir la haute main sur la direction chorégraphique, mais encore improviser en jouant. Or jouer, c'était pour lui « grimacer, sauter et danser » !...

Tout cela nous permet d'affirmer que Molière n'était pas seulement un dramaturge et un comédien, mais aussi un danseur et un choréauteur, quand bien même il n'eût exercé, dans ce domaine, qu'une régie d'ensemble. J'écris « quand bien même », mais, pour ma part, je suis convaincu que le rôle chorégraphique de Molière était autrement plus important. Et cela ne me surprend guère : en effet, Molière avait une nature exceptionnellement riche. Il savait dessiner, dit-on. Nous ne pouvons nous en rendre compte, faute de documents, mais il est établi que Molière adorait la peinture, se souciait au plus haut point de la partie décorative, dans ses spectacles, et ne dédaignait pas de donner de rigoureuses et méthodiques indications à ses peintres et costumiers.

Il adorait la musique. Mieux encore, il était musicien et ne pouvait concevoir une représentation théâtrale sans musique. Lui-même possédait une jolie voix et chantait volontiers dans ses comédies, où il attribuait un rôle majeur à la musique et à la danse.

« Ce que je vous dirai, écrivait-il, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages puissent toujours se montrer à vous avec ces ornements qui les accompagnent chez le roi ;

les airs et les symphonies de l'incomparable Lully, mêlés à la beauté et à l'adresse des danseurs, leur donnent sans doute des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer... »

Et Castil-Blaze affirme que Molière collaborait étroitement avec Lully, ce dernier se contentant seulement d'orchestrer les airs de chant et de danses que Molière inventait pour ses comédies.

« Molière, dit-il, était musicien d'instinct... Il trouvait des motifs que Desbrosses, Lully, Charpentier, Lalande mettaient en œuvre, en partition ».

Il ne nous appartient point d'infirmer ou de confirmer ce témoignage. Un petit fait, pourtant, atteste que non seulement Molière aimait la musique, mais encore qu'il la connaissait bien : ses contemporains lui prêtaient l'intention de briguer le poste de directeur de l'Académie Royale de Musique et de Danse, fondée par Louis XIV...

Durant les dernières années de sa vie, Molière semble cependant se détacher de la musique et de la danse, non pas que ces deux arts l'intéressent moins que par le passé, mais pour d'autres motifs, purement matériels. Il s'est querellé avec l' « incomparable » Lully, son collaborateur, ce dernier lui réclamant des sommes trop élevées. Or, depuis le 28 juin 1669, Lully règne en maître sur tout ce qui touche à la musique et à la danse.

En 1661, à l'époque de la fondation de l'Académie Royale de Musique et de Danse, Perrin avait obtenu une patente, un véritable monopole musical et chorégraphique, et l'avait rétrocédé à Lully. Ce privilège, comme il se doit, provoqua force mécontentements et donna lieu à de nombreux procès (la corporation des ménétriers, par exemple, protestait vigoureusement contre la création d'une académie de musique et de danse, en proclamant qu'elle seule avait le droit d'enseigner ces deux arts). Lorsque, dans ses lettres de privilèges, Lully s'avisa d'interdire, dans tous les théâtres, excepté l'Opéra, l'introduction, dans les spectacles, du moindre élément de musique, Molière se plaignit au roi « de la part de tous les comédiens, de ce que le sieur Lully y avait fait insérer des défenses contre toutes personnes non seulement de faire chanter aucune pièce entière en musique, mais même de

faire aucunes représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments, sans sa permission par écrit ».

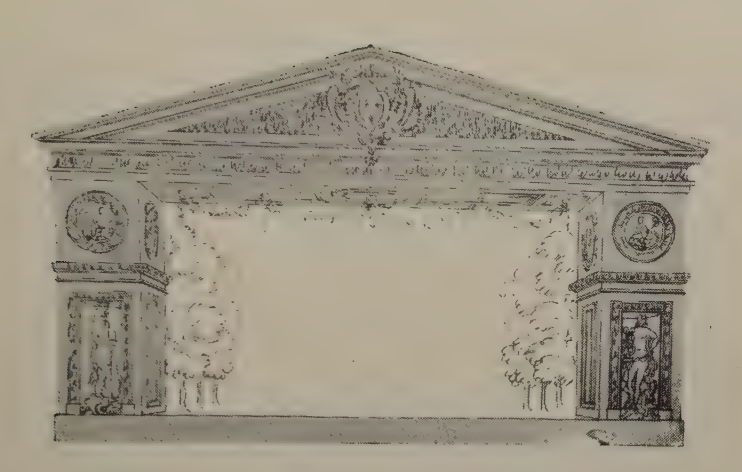
Finalement, un an avant sa mort, Molière obtint, le 16 avril 1672, l'annulation d'un édit royal, interdisant « aux troupes de ses comédiens français ou étrangers qui représentent dans Paris... de se servir, dans leurs représentations, de musiciens au-delà du nombre de six, et de violons ou joueurs d'instruments au-delà du nombre de douze... comme aussi de se servir d'aucun des danseurs qui reçoivent la pension de Sa Majesté...».

Non seulement, Molière avait perdu un précieux collaborateur, devenu son ennemi, mais encore la réalisation d'une comédie ornée de musique et de danses coûtait tellement plus cher que, de plus en plus souvent, il fut contraint de s'adresser à la comédie pure.

Avec lui disparut la « comédie-ballet », bien que la « comédie avec des danses » eût continué d'exister quelque temps encore.

SERGE LIFAR.





Théâtre devant la Grotte de Thétys (*juillet* 1674)

LES THÉATRES
DU
CHATEAU DE VERSAILLES

La Société d'Histoire du Théâtre a bien voulu me demander de faire part à ses membres des résultats des recherches que j'ai faites pour l'histoire de Versailles dont le premier volume va bientôt paraître. Depuis les travaux que de Nolhac fit, il y a déjà de nombreuses années, bien des dépôts d'archives ont été explorés qu'il n'avait pu connaître et bien des découvertes ont été faites en France et à l'étranger sur ce sujet qui semblait à première vue entièrement mis au point.

L'ouvrage que j'ai entrepris montrera à tous les amis de Versailles bien des choses nouvelles et inattendues. Dans les lignes qui suivent, sauf pour l'Opéra actuel, que de Nolhac a bien étudié et pour lequel le comte de Fels, dans son travail sur Gabriel, et surtout Pierre Pradel dans son article de la Gazette des Beaux-Arts de 1937 *ont apporté des lumières nouvelles, presque tout sera inédit. Mon seul désir en publiant ces documents et ces notes est de fournir aux spécialistes de l'art théâtral matière à méditations et recherches ; je serais heureux si ce but était atteint.*

A. M.



2

Le grand siècle ne concevait pas la résidence d'un souverain sans chapelle ni salle des ballets. Versailles, simple rendez-vous de chasse pour Louis XIII, n'en comportait naturellement pas. Quand Louis XIV prend goût à ce petit château et qu'il y fait de courts séjours, il faut pourvoir à l'aménagement de ces deux annexes, qui connaîtront l'une et l'autre de nombreux changements d'emplacement avant de s'élever où nous les voyons aujourd'hui.

Le théâtre, pour les diverses représentations de la troupe de Molière, est monté dans le vestibule central, éclairé sur la cour et les parterres, puis démonté après chaque fête. Pendant les premières années du règne personnel de Louis XIV, quand Versailles n'a guère encore changé de superficie, ce ne seront que salles provisoires élevées ici ou là, pour rentrer dans le programme des plaisirs qu'à chaque séjour de la Cour le Roi faisait organiser.

Pour la grande Fête des Plaisirs de L'Isle Enchantée, en mai 1664, la *Princesse d'Elide* est donnée sur une scène construite au milieu de l'Allée Royale, actuel tapis vert. *Les Fâcheux* et les trois premiers actes de *Tartuffe* sont représentés sur le petit théâtre démontable du vestibule.

Les fêtes suivantes, en juillet 1668, virent une autre construction provisoire bâtie dans le parc pour *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* et la comédie de *George Dandin.*

En juillet 1674, pour célébrer la Conquête de la Franche-Comté, le séjour de la Cour est beaucoup plus long, les divertissements plus nombreux. Le 11 juillet l'opéra de Quinault *Alceste* est représenté dans la cour même du château sur un plancher placé à hauteur des appuis de fenêtres du rez-de-chaussée, les facades faisant les trois côtés de la scène dont les coulisses sont faites de caisses d'orangers. Le 19, *le Malade Imaginaire* est donné sur un théâtre construit devant la Grotte de Thétys (1) qui en forme le fond. Quelques jours après, *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* sont redonnées sur une scène construite dans l'Allée du Dragon, au bas de l'Allée d'Eau, et le 18 août l'*Iphigénie* de Racine près de l'Orangerie dans une allée du parc.

Toutes ces fêtes se placent en un temps pendant lequel le château n'a pas reçu d'accroissement notable, mais de 1668 à 1678, pendant dix ans, Le Vau élève « l'enveloppe » sur les trois côtés tournés vers les jardins.

(1) Arch. Nat. O[1] 3.241 n° 21.

Premiere Journée. | Dies primus.

[illegible]

« Alceste » dans la Cour de Marbre (*juillet* 1674)

Les Festes de l'Amour et de Bacchus, Comedie en Musique representée dans le petit Parc de Versailles. | II. | [illegible]

« Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus » (*juillet* 1674)

Gravures de Lepautre.

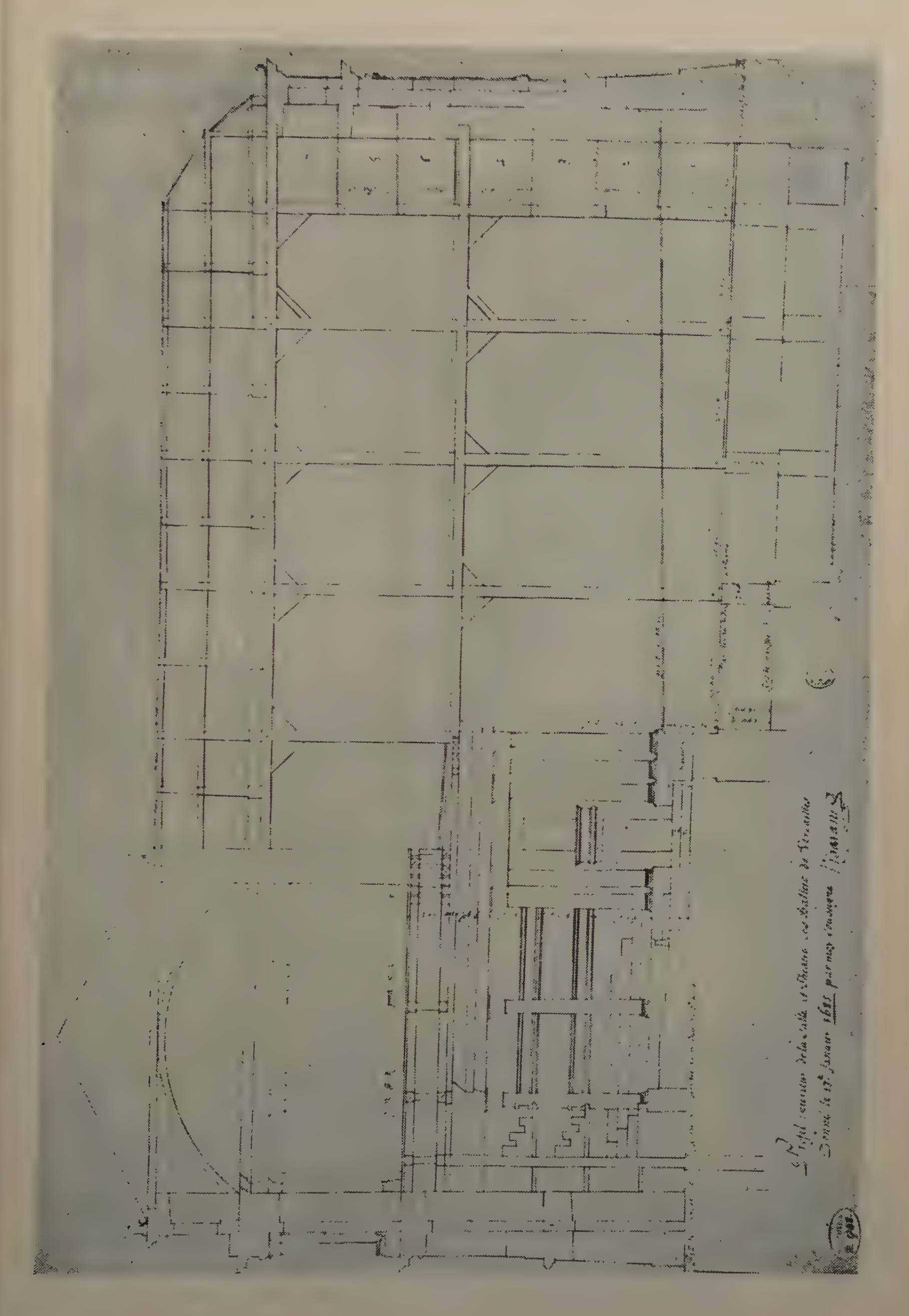
On avait déjà construit du côté de la ville deux petites ailes modestes, l'une derrière la Grotte, devant fournir quelques logements, l'autre en pendant, destinée à recevoir les offices et cuisines du Roi. Les plans pour ceux-ci indiquent que le petit bâtiment sur le parc de même ordonnance que la façade de la Grotte, à l'emplacement du vestibule de l'actuel escalier des Princes, est réservé pour la construction de la Salle de Ballets (2).

Mansard prenait alors la direction des travaux de Versailles et projetait les ailes du Nord et du Midi pour loger les Princes et les courtisans. L'aile du Midi est entreprise la première ; la Salle des Ballets qui aurait obstrué le passage entre les appartements de cette aile et le corps du château ne sera pas réalisée ici, mais on décide alors de l'élever un peu plus tard à l'extrémité de l'aile du Nord. Le Roi et la Cour s'installent à Versailles pendant l'été 1682 (3).

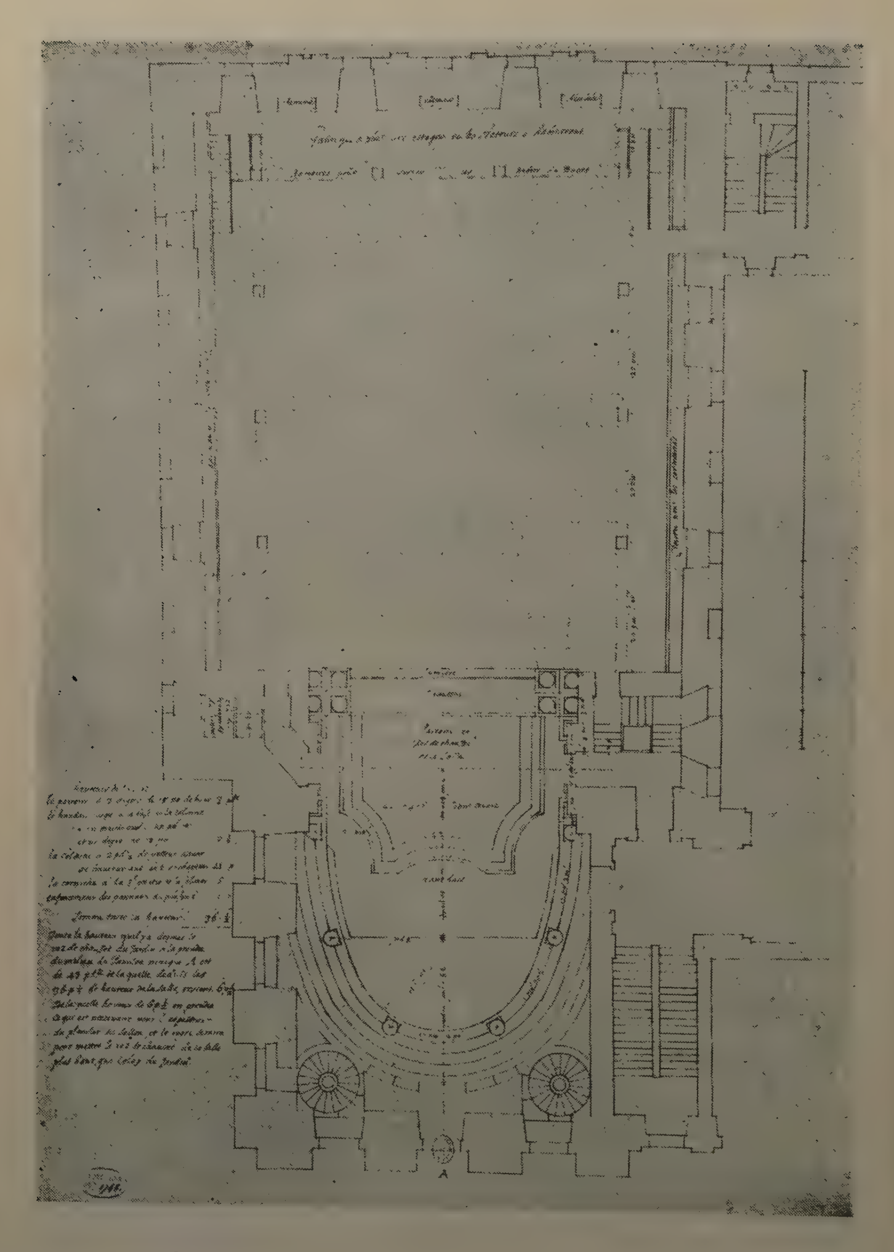
Des projets sont faits par Vigarani et par Mansard pour cette Salle des Ballets qui doit occuper toute l'épaisseur de l'aile du Nord entre les jardins et la rue ; salle petite, c'est un théâtre de Cour, mais dotée d'une scène profonde avec dessus et dessous très importants et devant permettre les représentations des opéras-féeries du temps dans lesquels les machines jouent un rôle prépondérant. Les plans montrent le souci des architectes de soigner le point de vue du Roi d'où tout doit s'ordonner et se composer, en réservant l'emplacement du Cercle des Dames à la droite et à la gauche du Roi. La Topographie du Cabinet des Estampes et les Archives des Bâtiments Civils se partagent la documentation de cette première salle (4). Les Bâtiments Civils possèdent le plan et la coupe du projet de Vigarani dessiné le 17 janvier 1685. Un plan semblable accompagné d'une note explicative est aux Estampes qui, elles, ont le plan de Mansard accompagné de quatre autres plans anonymes et d'une coupe ne se rapportant à aucun plan (5).

Il s'agit dans les uns et les autres de ces dessins, d'une salle semi-circulaire bordée de colonnes corinthiennes derrières lesquelles sont distribués des gradins et deux étages de tribunes. Le sol même de la salle est partagé en deux, une première partie en demi cercle forme le haut-dais royal ou parquet destiné au Roi et au Cercle des Dames. Devant ce

(2) Arch. Nat. O[1] 1.768.
(3) Archives des Bâtiments Civils, Rue de Valois.
(4) Archives des Bâtiments Civils et V[a] 361 VII.
(5) V[a] 361 VII.

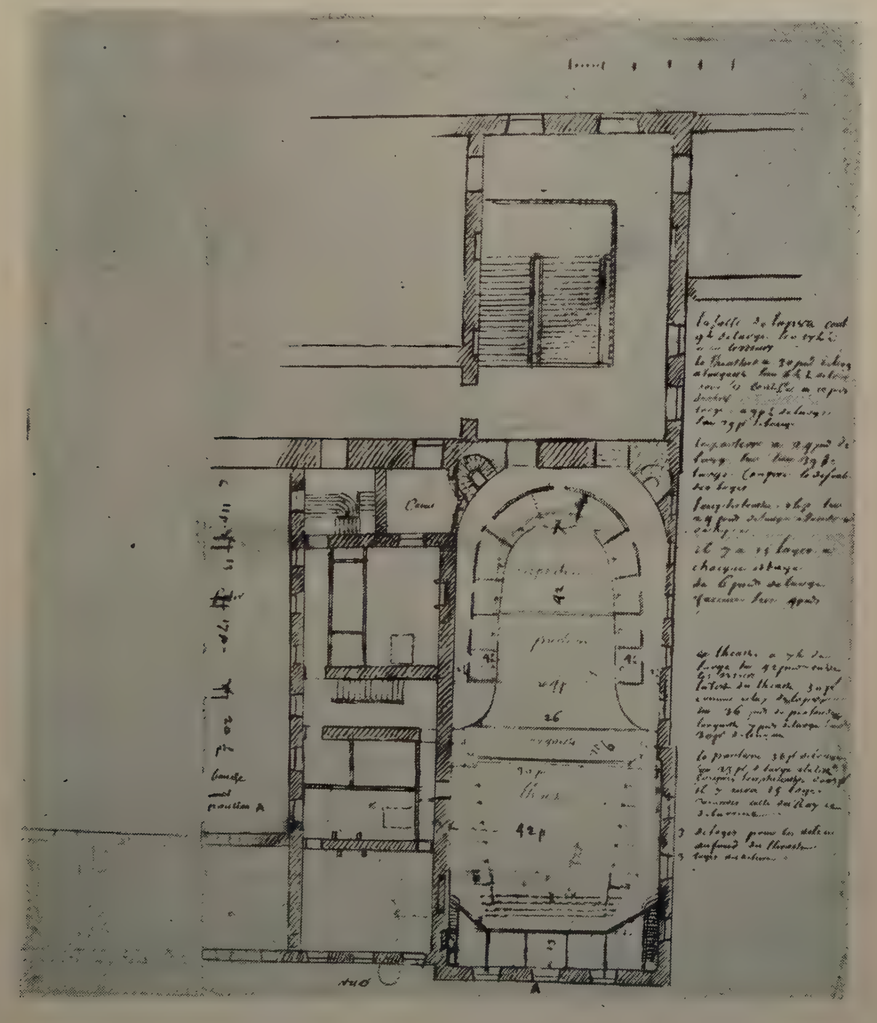


Coupe de la Salle des Ballets. Projet de Vigarani (17 *janvier* 1685)



Plan de la Salle des Ballets. Projet de Vigarani.

parquet et en contre-bas de deux gradins, le parterre de plan chantourné le sépare de la fosse de l'orchestre et de l'ouverture de la scène flanquée de colonnes et de pilastres. Trois portes dégagent la salle, celle du fond conduit à deux escaliers et près de la scène deux autres portes mènent aux coulisses ; celle de droite permet également au Roi de gagner par la Grande Galerie de pierre le corps central du château et ses appartements.



Salle des Comédies, Cour des Princes, projet de Mansard

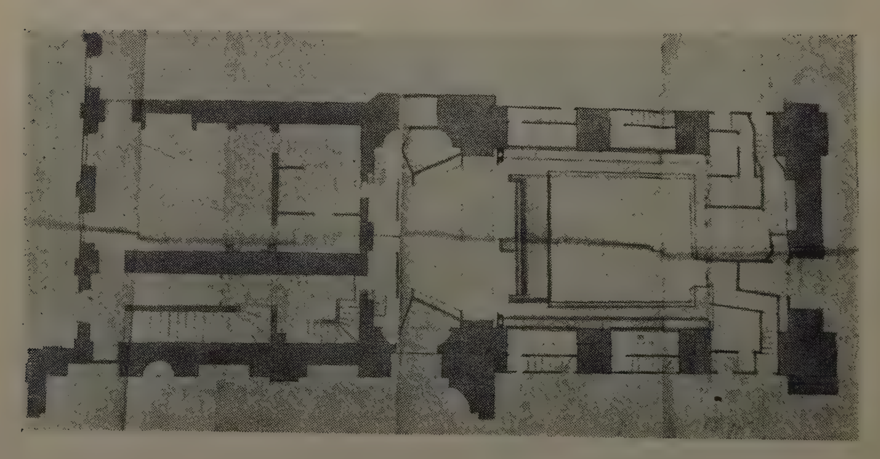
Nous pouvons remarquer que sur la coupe du projet de Vigarani (6) le niveau du parterre du théâtre est à la suite de celui du sol du jardin pris au milieu du pavillon, et qu'au dessus de la salle même, au plein pied des appartements du premier étage, on prévoit un grand salon à colonnes engagées.

La note jointe montre le souci de Vigarani d'éclairer et d'aérer la salle et d'installer les contre-poids pour les machines.

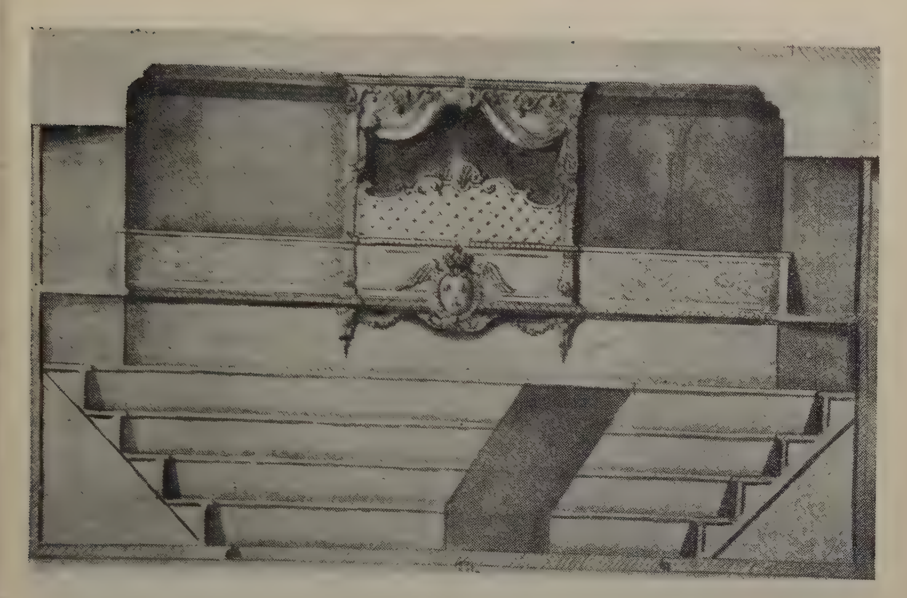
Les autres projets du Cabinet des Estampes n'apportent guère de modifications à celui de l'architecte italien. Une coupe de cette même série montre une salle qui rappelle par sa disposition et son décor la Salle des Machines du Palais des Tuileries. Colonnes et pilastres composites près de la scène forment un grand motif d'architecture, avec une porte très ornée surmontée par une fenêtre à balustrade. Mascaron, guirlandes, médaillons et consoles les décorent très somptueusement. Ce motif se termine vers la salle par une niche abritant une statue et couronnée par un grand médaillon à sujet mythologique encadré de guirlandes (7).

C'est un décor retardataire et qui s'accorde avec la salle même, dont les murs sont revêtus de trois étages de tribunes à balustres et fines colonnettes. Ces tribunes sont parallèles aux murs et dessinent donc trois côtés d'un rectangle, n'ac-

(6) Archives des Bâtiments Civils.
(7) Va 361 VII.



Salle des Comédies, de Mansard, 1687.



La loge du Roi, projet. (*N° 1638 des Papiers de Robert de Cotte*)

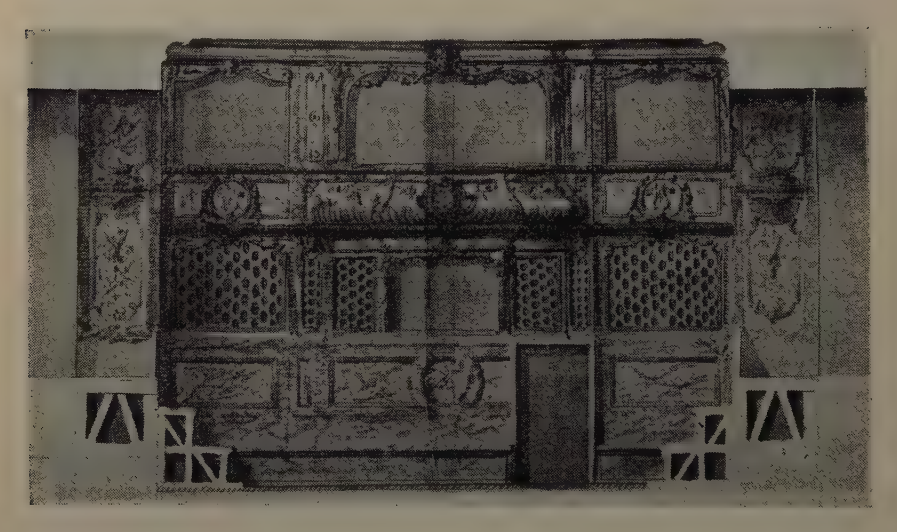
cordant aux différents spectateurs que le minimum de vue sur la scène, sauf pour ceux qui occupent les tribunes face à celle-ci. L'architecte pensait sans doute que le spectacle du Roi et du Cercle suffirait aux courtisans assis ailleurs.

Dans ce même recueil de la Topographie se trouve un autre projet de plan accompagné d'une note; il porte le numéro 2554 des papiers de Robert de Cotte « Plan de la salle des spectacles à Versailles ». C'est un projet pour un autre emplacement que celui dont nous venons de parler. Nous retournons alors à l'ancien pavillon des offices et cuisines dans la cour des Princes ; c'est une salle en fer à cheval resserrée avec amphithéâtre pour le Roi, parterre devant, orchestre et ceinture de loges (8).

De tous ces dessins, rien ne fut exécuté. La réalisation remise à plus tard, on se contenta de réserver à l'extrémité de l'aile du Nord l'emplacement prévu pour la Salle des Ballets, les Services des Bâtiments attendant des crédits pour en commencer l'exécution. On décida d'aménager une petite salle pour les représentations théâtrales de la vie ordinaire de la Cour, dans le vestibule entre la Cour des Princes et le jar-

(8) Vª 361 VII.

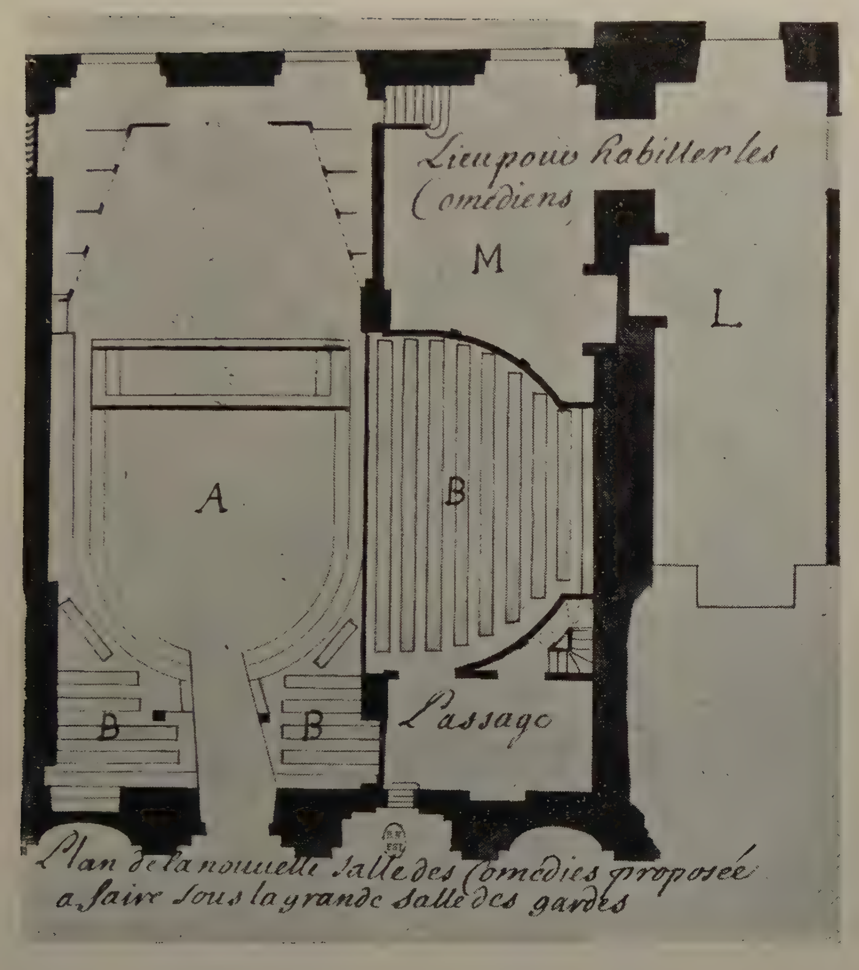
din. Salle provisoire qui devait durer près d'un siècle. Trois arcades sur la cour et autant sur les parterres, profondes les unes et les autres, permirent d'y installer deux étages de loges pourvues d'escaliers d'accès ; des banquettes dessinaient un hémicycle autour d'un parterre vide devant la petite fosse de l' « horqueste » qui bordait une toute petite scène diminuée encore par deux loges placées de chaque côté du fond. Louis XIV eut une loge, balcon suspendu en entresol en face de la scène, que montre un dessin de Robert de Cotte portant le numéro 1638. On y accédait par un escalier droit qui prenait naissance au premier étage dans la salle 145, salle des Marchands. L'entrée de la salle même se faisait par l'escalier des Princes au rez-de-chaussée (9).



L'ensemble des loges destinées au Roi, à la Reine et à la Cour, 1762.

Cette petite salle fut transformée en 1762. La scène considérablement agrandie en profondeur traversait tout le bâtiment et allait jusqu'au mur de façade sur la Cour Royale (10). De son côté, l'ancienne tribune de Louis XIV devint une vraie loge non plus suspendue, mais faisant corps avec tout un ensemble de loges ouvertes ou grillagées, destinées au Roi, à la Reine et à divers titulaires de services de la Cour. Un dessin montre ce mur de fond et sa décoration fort somptueuse de bois sculpté et doré et de panneaux de marbres

(9) Va 361 VI.
(10) Arch. Nat. O1 1.788.



(N° 2552 *des Papiers de Robert de Cotte*)

polychrômes. La partie centrale du balcon de la tribune royale, conservée au Musée des Arts Décoratifs est le seul morceau qui nous reste de cette riche décoration (11).

La vue des autres côtés de cette salle se trouve sur la gravure de F. Martinet d'après le dessin de M. A. Slodtz représentant le *Bal du May* qui y fut dansé pendant le carnaval de 1763. Un parquet placé au niveau de celui de la scène

(11) Arch. Nat. 0^1 1.788.

réunit celle-ci à la salle et forme ainsi une salle de bal. La Cour occupe les loges et des tribunes aménagées dans un décor en demi-cercle fermant le fond du théâtre, d'autres spectateurs sont assis dans la salle.

Une série de plans des Archives des Bâtiments Civils dressée en 1774 fournit des indications sur les occupants des différentes loges et places : Capitaine des Gardes, Premiers Gentilshommes de la Chambre, Premier Architecte, Directeur des Bâtiments, Contrôleur, Officiers des Gardes, Premier Valet de Chambre, Gouverneur de Versailles, Ministres ; le reste est nommé seulement Loges de la Cour (12).

C'est dans cette salle que fut donné pour le Roi tout le répertoire ordinaire du théâtre du temps, joué par des comédiens français, ainsi que les opéras et les opéras comiques, spectacles dépendants des Premiers Gentilshommes de la Chambre en exercice.

Ce théâtre ne cessera d'être utilisé que lorsque l'Opéra actuel sera construit, c'est-à-dire après 1770.

Il y eut d'autres projets ; la collection des dessins de Robert de Cotte au Cabinet des Estampes renferme un petit dossier, numéros 2550, 2551, 2552 ; on cherche à installer une petite salle au rez-de-chaussée, dans le corps central du château, près du passage de la Cour Royale au Jardin, sous la grande Salle des Gardes. L'emplacement relativement peu élevé et l'obligation, pour y pouvoir installer un nombre important de spectateurs, d'y prévoir un étage de tribunes a comme résultat de composer des salles absolument incommodes. Ces projets, faits vers la fin du règne de Louis XIV, — il y a une loge prévue pour la Duchesse de Bourgogne, ce qui permet de dater ces dessins entre 1697 et 1712 —, ne furent jamais exécutés (13).

Ces salles, comme celle de la Comédie dont nous avons parlé plus haut, étaient de petits théâtres, qui pouvaient suffire pour les représentations ordinaires, mais qui étaient absolument insuffisantes pour les grands spectacles donnés à la Cour dans les circonstances exceptionnelles, comme les mariages des Princes. Aussi, dans ces cas particuliers, élevait-on des salles provisoires fort somptueuses, en général dans le manège de la Grande Ecurie. Les programmes des

(12) Archives des Bâtiments Civils.
(13) V[a] 361 IV.



Salle construite, en 1747, pour les Fêtes du Mariage du second Dauphin
(Dessin de Cochin fils et Slodtz)

fêtes données pour les noces princières comprenaient d'obligation des représentations d'opéras à grand spectacle et un bal paré.

Nous connaissons par le dessin de Cochin fils et de Slodtz la coupe de la salle construite en cet endroit pour les fêtes du mariage du Dauphin fils de Louis XV avec la princesse Marie-Thérèse d'Espagne en 1745. C'est une longue salle rectangulaire à deux étages de gradins placés le long des murs ; Slodtz, l'auteur du projet de décoration, a dessiné la partie d'architecture et de décor, Cochin l'a animée de personnages (14). C'est un des meilleurs exemples du style du milieu du XVIIIe siècle, ce style rococo qui a laissé peu de traces en France, mais là, les matériaux employés, bois, charpente, carton et toile peinte permettaient aux décorateurs et aux Menus Plaisirs toutes les audaces et les libertés, qu'une œuvre durable faisait écarter généralement. Une gravure de Cochin montre la salle exécutée, avec quelques variantes, dans laquelle on joue l'Opéra de Rameau, *la Princesse de Navarre* (15).

En 1747, au même lieu, une autre salle dûe au même décorateur, servira pour les fêtes du second mariage du Dauphin

(14) Musée de Versailles.
(15) Cabinet des Estampes Ec 15a.



Projet de Gabriel pour la salle à élever sur la scène de l'Opéra, 1770.

avec Marie-Josephe de Saxe, transformée pour le bal paré, et la scène occupée par une tribune, nous voyons les jeunes mariés dansant le menuet devant le Roi et la Reine (16). Cette salle est de même forme que celle de 1745 : les balustrades qui la bordent ont le même genre de décrochements où courbes et contre-courbes se suivent dans le plan, mais les tribunes ont disparu et ont été remplacées par de grandes glaces de miroir encadrées de tiges de palmiers épanouis.

Quelques années plus tard, la marquise de Pompadour utilisait pour la distraction du Roi un petit théâtre pour amateurs, dit le théâtre des Petits Appartements. Placé d'abord dans la Petite Galerie, puis ensuite (pour avoir une salle un peu plus grande dans une construction légère) suspendue dans la cage de l'escalier des Ambassadeurs, salle que l'on pouvait rapidement démonter pour laisser libre cet escalier quand les cérémonies de la Cour obligeaient de s'en servir et que l'on remontait ensuite. Nous ne connaissons de ces deux théâtres que l'eau-forte montrant Madame de Pompadour chantant en scène.

Le service des Bâtiments du Roi espérait toujours que les finances de la monarchie permettraient une fois ou l'autre de construire la vraie salle d'Opéra désirée, et pendant que le temps passait, les architectes continuaient les études pour cette salle, bénéficiant de tous les progrès acquis ailleurs et surtout de leurs recherches personnelles. Les projets succédaient aux projets et peu à peu la salle y prenait sa forme définitive, qui deviendra le plan classique de tous les théâtres construits depuis : de forme ovale, en véritable œuf pointu même, puis ronde enfin en forme de fer à cheval ouvert (17). Les deux Gabriel, père et fils, poursuivirent successivement leurs études. De 1749 à 1751, Marigny, Cochin et Souflot ont fait le voyage d'Italie et vu les différentes salles italiennes nouvelles.

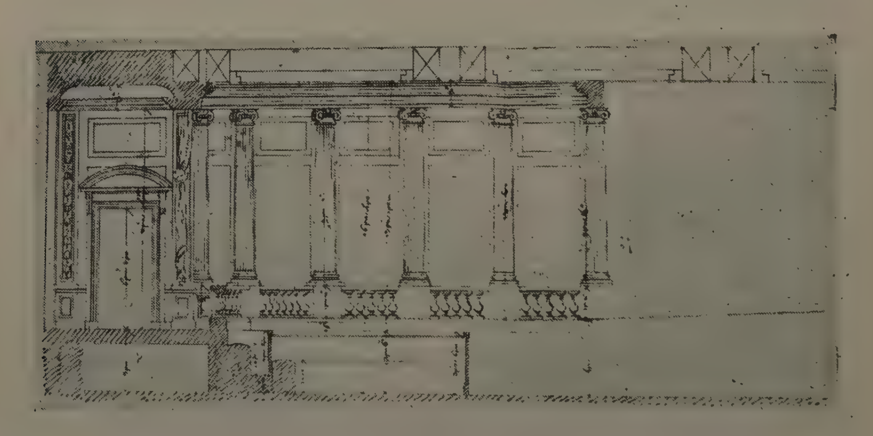
En 1767, Louis XV, prévoyant le mariage prochain de son petit-fils, futur Louis XVI, prit enfin la décision de la construction de la salle de l'Opéra. L'emplacement était toujours resté vide, sauf la partie touchant au parc, où la Princesse de Conti, seconde douairière, avait obtenu qu'on lui aménageât un somptueux appartement suspendu sur le vide du rez-de-chaussée et du soubassement, c'est-à-dire à quelques quinze mètres du sol. On dépensa pour cette installation, de 1733 à 1735, la somme énorme de 135.000 livres.

(16) Cabinet des dessins du Louvre.
(17) Arch. Nat. O[1] 1.786, 1.787, 1.788.

Il fallut abattre cet appartement pour l'exécution du théâtre. Le peu de temps dont on disposait, puisque le Dauphin se maria en mai 1770, avec l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Antoinette, obligea à se servir de matériaux faciles à trouver et se prêtant à un travail rapide, la pierre et le marbre furent écartés et toute la salle et sa décoration furent exécutées en bois « favorable à l'harmonie ». Pajou aura la commande des sculptures décorant tous les balcons ; Rousseau et Guibert feront celles de la partie ornementale.

Sur les balcons des premières loges ce sont les dieux et les déesses de l'Olympe et sur les piedestaux les têtes des Muses en médaillons. Aux secondes loges des groupes d'enfants symbolisent Castor et Pollux, Bacchus et Ariane, Titon et l'Aurore, le Triomphe de l'Amour, Renaud et Armide, le Triomphe de Bacchus, Thésée, Pygmalion, Orphée et Eurydice, l'Astronomie, la Musique, la Peinture et enfin la Danse. Sur les piedestaux les signes du Zodiaque.

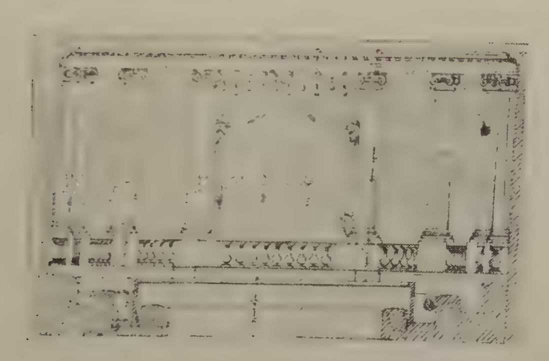
La salle est restée intacte, sauf addition du champ de fauteuils sénatoriaux du plus méchant effet ; la sculpture est admirable, malheureusement la restauration effectuée sous Louis-Philippe en recouvrant tous les fonds d'une horrible couleur rouge a changé l'aspect général. Gabriel avait choisi un vert-vert dominant pour tous les fonds ; tout ce qui environne le parquet était traité en griotte claire ; les colonnes, la frise, l'architecture du balcon figuraient du marbre sérancolin ; tous les ornements dorés en plein et le fond des médaillons en bleu lapis ; harmonie extrêmement douce et



Projet de la Petite Salle, aile Gabriel, 1774.

savante dont il reste des traces sous le plancher supportant les fauteuils.

Arnoult, ingénieur des Menus Plaisirs et grand machiniste, s'occupa de toute la partie de la machinerie, très importante.



Petite Salle, aile Gabriel, loge royale.

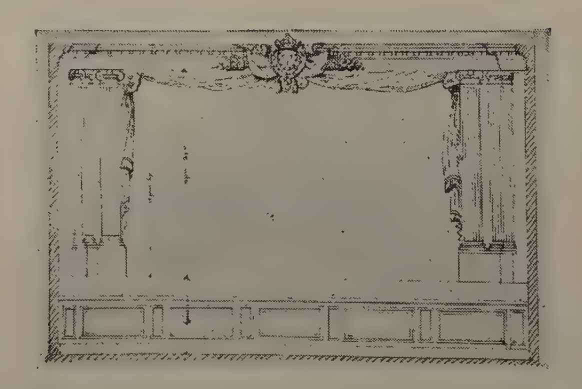
Cette salle fut prête pour le mariage, mais là encore, il avait fallu songer à la possibilité de modifier la salle et d'en faire une salle de bal en joignant, grâce à un plancher mobile, scène et salle. Plusieurs dessins conservés aux archives montrent plans et élévations de divers projets pour ceci. Il fallait faire un salon à deux étages de loges dans lesquelles pourraient prendre place les spectateurs que la salle même serait incapable de recevoir (18). La plupart des projets comprennent une salle de même ouverture que la scène et deux annexes carrées, rondes ou ovales, placées sur les côtés et augmentant ainsi le nombre des places.

Les deux dessins de Moreau le jeune de l'ancienne collection Doucet, qui devaient être gravés et ne l'ont pas été, représentent l'un le Festin royal donné dans la vraie salle de l'Opéra, et l'autre le Bal paré dans la salle sur la scène ; le Roi assiste au menuet du Dauphin et de la Dauphine (19).

Les frères du Dauphin, le Comte de Provence, puis le Comte d'Artois se marièrent les années suivantes et ce furent des occasions nouvelles d'employer cette salle d'Opéra pour des fêtes semblables. Puis ce théâtre servit de temps à autres pour des représentations d'opéras. On se rendit compte bientôt que ces spectacles revenaient chaque fois à des sommes considé-

(18) Arch. Nat. 0^1 1.788.
(19) Collection de Madame Tuffier.

rables et le besoin se fit sentir pour la vie ordinaire d'une salle plus petite dans laquelle les représentations seraient infiniment moins coûteuse. On désira retrouver un endroit se rapprochant davantage de l'ancienne salle de la cour des Princes. Mais le problème se posait de savoir quel emplacement choisir dans cet immense château où s'entassaient dix mille personnes et où tout était occupé.



Petite Salle, aile Gabriel : la Scène.

En 1772, on avait commencé la démolition d'une des ailes de Le Vau encadrant la Cour Royale et s'avançant vers l'avant-cour. Cette construction neuve faite par Gabriel, amorce de la réfection totale des façades sur la cour, était destinée à contenir le Grand Escalier menant aux Grands Appartements, remplaçant ainsi l'Escalier des Ambassadeurs démoli sous Louis XV en 1752. Il fut question de refaire en pendant une aile qui aurait abrité le théâtre ; on recula devant la dépense, car les finances de la monarchie dans ces années de la fin de l'Ancien Régime étaient en fort mauvais état. On se contenta d'une solution bâtarde : l'escalier de Gabriel était resté inachevé, les pierres épanelées seulement attendaient les sculpteurs, le limon et les marches n'étaient pas posés, la cage était donc vide, et très vaste. On décida d'utiliser cet espace libre et d'y aménager, provisoirement encore, en attendant de meilleures années pour achever l'escalier, une petite salle de théâtre : scène, salle, dépendances, foyer public, foyer particulier pour le Roi, — des dégagements nombreux permettant aux princes et aux princesses de gagner facilement leurs loges sans rencontrer le public (20). Il existe de nombreux projets,

(20) Arch. Nat. O[1] 1.789.

plans et élévations pour cette petite salle. On part d'une toute petite chose en hémicycle bordé de colonne ioniques et de balustrade, dont le théâtre de Gripsholm en Suède semble être le reflet, salle dont l'exiguité paraît devoir la conserver à la seule famille royale, et on aboutit à une salle beaucoup plus grande de l'importance à peu près de la salle des Variétés. Trois étages de loges, permettant d'asseoir un assez nombreux public, forment en plan un arc outrepassé (21). Par économie, le décor fut entièrement peint en trompe l'œil ; Hubert Robert en fournit un modèle dans un style presque Consulat : rinceaux, amours, victoires, oiseaux du plus charmant effet (21). Cette salle servit jusqu'à la Révolution. Comédie Française, Opéra et Opéra Comique, tout ce qui deviendra Théâtres subventionnés y viennent donner chaque semaine des représentations. Tradition renouée sous l'Empire et qui persista jusque sous le règne de Napoléon III qui en ordonnera la démolition sans souci d'en conserver le moindre vestige.

---

(21) Arch. Nat. 0^1 1.789.

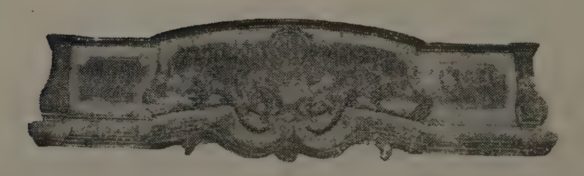


Salle construite dans la cage de l'escalier de Gabriel, décorée en trompe-l'œil par Hubert Robert.

Ces salles de Versailles, successives, sont déjà fort nombreuses ; cependant nous savons qu'elles ne suffisaient pas au goût si vif que la Cour ressentait pour la Comédie. Ne voit-on pas des scènes démontables dressées dans la chambre ou l'antichambre des Reines pour y donner de petites représentations à la duchesse de Bourgogne ou à Marie-Antoinette pendant le temps de leurs couches ? Dangeau signale des marionnettes jouant dans cette même antichambre pour les jeunes princes fils du duc de Bourgogne, à la fin du règne de Louis XIV. Les Enfants de France eurent aussi des représentations de comédies dans leurs appartements. Et nous ne citons que pour mémoire les tragédies de Racine jouées entre des paravents dans le grand cabinet de Madame de Maintenon par une troupe d'amateurs. Représentations éphémères.

Trianon, cependant si près de Versailles, eut aussi sous Louis XIV, de 1686 à 1703, une assez grande salle de Comédies dans l'aile de droite, arrangée par Mansart, (où sont les appartements dits de la Reine Victoria) ; on y jouait l'Opéra en costume de ville et sans machines ni décors. Cette salle disparut quand Louis XIV y créa son dernier appartement, mais plus tard, en 1752, Louis XV pensa y refaire une nouvelle salle, dont les plans et projets sont aux Archives. Il est, je crois, inutile de citer l'exquise salle du Petit Trianon, bâtie par Mique de 1778 à 1780 pour Marie-Antoinette : restaurée de nos jours chacun peut encore l'admirer.

ALFRED MARIE.



Balcon du Roi (*Musée des Arts Décoratifs, de Paris*)

I

La présentation scénique DU SONGE dans les Tragédies Françaises *au XVIIe Siècle*

LE thème du songe a été assez fréquemment utilisé au cours du XVIIe siècle par les auteurs de tragédies. Chez Corneille ou Racine, il donne lieu à un simple récit, plus ou moins long et plus ou moins émouvant. Mais, à plusieurs reprises, les auteurs ont essayé d'en donner une représentation concrète. Au moment où le théâtre français mettait l'accent sur les éléments extérieurs du drame, c'est-à-dire dans les premières années du siècle, Hardy et ses contemporains faisaient venir sur la scène des apparitions qui s'adressaient directement, soit à un personnage éveillé — il s'agissait alors de l'apparition pure et simple — soit à un personnage endormi — il s'agissait alors d'un véritable songe. Chez les écrivains de la génération suivante, et en particulier chez Tristan L'Hermite, la vision disparaît, mais le héros est plusieurs fois présenté sur la scène en train de dormir, ou juste au moment de son réveil. Enfin, chez les auteurs de pièces à machines, entre 1655 et 1675, les mêmes procédés de mise en scène reparaissent, mais les intentions ne sont plus du tout les mêmes.

Dans un certain nombre de tragédies de Hardy et de ses contemporains, une ombre vient sur scène et parle au personnage endormi (1). Dans d'autres pièces, l'ombre apparaît seule en scène, et le héros fait ensuite son entrée, dans le plus complet bouleversement (2). Ce dernier type ne pose pas de problème particulier de mise en scène. La seule difficulté qu'il comporte est celle du costume porté par l'acteur qui devait jouer le rôle de l'ombre. Or les paroles du héros con-

(1) Par exemple dans « La Mort d'Achille », « Timoclée », etc.

(2) Le monologue de l'ombre prend alors l'allure d'un simple prologue : ex. Hardy, « La Mort d'Alexandre », « Mariamne », « Alcméon ».

cernant sa vision restent trop imprécises pour qu'on en puisse tirer le moindre renseignement sur l'apparence extérieure du personnage qui lui est apparu. Il en va tout autrement pour ce qui est du premier type : deux problèmes se posent à la fois : comment un personnage peut-il être représenté dormant sur un lit ? et comment l'ombre se présente-t-elle sur le théâtre ? A la première question, la réponse est immédiatement fournie par le « *Mémoire* » de Mahelot. A propos de plusieurs pièces, disparues ou non, de Hardy, il y est question de chambres qui s'ouvrent et se ferment. Ainsi, pour « *La Folie d'Ysabelle* » :

« *Il faut que le théâtre soit beau, et, à un côté, une belle chambre, où il y ait un beau lict, des sièges pour s'asseoir ; la dite chambre s'ouvre et se ferme plusieurs fois ; vous la pouvez mettre au milieu du théâtre si vous voulez* » (3).

Mahelot nous fournit en même temps l'esquisse du décor. Il n'y avait donc aucune difficulté à mettre un lit sur la scène, dans un compartiment spécial. Mais Mahelot ne nous donne aucun renseignement sur le costume de l'ombre. Heureusement, la maladresse même des auteurs nous est ici d'un précieux secours. Souvent, en effet, après l'apparition, le héros raconte son rêve de bout en bout à son confident ; ainsi, dans « *Les Lacènes* » de Montchrétien, Cléomène raconte en ces termes l'apparition du spectre qui a troublé son sommeil :

« *Son port estoit dolent, ses yeux cavez de larmes,*
Son front tel que la Lune, alors que par les charmes
Des Thessales sorciers, une horrible paleur
De rouge entremeslée a terny sa couleur.
Ses os persans la peau blanchissoient de la sorte
Que feroit le squelet d'une personne morte :
A peine il se portoit sur ses tremblants genoux
Et ses pieds incertains vacilloient à tous coups » (1, 2).

Quelquefois, l'ombre elle-même se décrit ; dans « *Achille* », Hardy fait ainsi parler l'ombre de Patrocle :

« *Reconnoy, reconnoy le geste et le visage*
De ton Patrocle cher, auteur de ce présage,
Tel que quand téméraire en tes armes caché
Hector lui eut la vie et la gloire arraché,
Que l'âme je vomis par la poitrine ouverte... » (v. 5-9).

Dans une « *Charite* » anonyme publiée en 1624, l'ombre du mari assassiné, après avoir parlé à la veuve endormie, apparaît aussi au meurtrier (et n'est alors visible que pour lui seul), qui la décrit ainsi :

---

(3) Ed. Lancaster, p. 74.

« ce spectre pâle, blême,
Descharné, qui retient les traits de Lépolème... » (IV, I).

Tous ces textes concordent. Tous sont conformes à ce que nous lisons dans les tragédies de la même époque où l'apparition est seulement racontée. Ils permettent d'imaginer sans peine le déguisement et le jeu des acteurs qui, sur la scène d'alors, interprétaient les rôles de fantômes. Ils n'étaient point tels que l'imagination populaire les imagine quelquefois, avec chaînes et voile blanc ; c'étaient des cadavres, dont les os, détail à peu près constant, apparaissaient à travers la peau déchirée, mais dont le visage, blanchi, gardait sa physionomie propre. Rappelons à ce propos que Pauline, dans le récit qu'elle fait de son rêve, précise que Sévère ne lui est point apparu comme apparaissent les morts :

« Il n'était point couvert de ces tristes lambeaux
Qu'une ombre désolée emporte des tombeaux,
Il n'était point percé de ces coups pleins de gloire... » (I, 3).

Ces personnages effroyables s'avançaient sur scène en vacillant et récitaient leur tirade sur un ton élevé et d'une voix sifflante, comme permet de le supposer l'adjectif « gresle » que nous rencontrons plusieurs fois dans le théâtre de Hardy :

« Lors une gresle voix telle que des Esprits
Sa clameur en ces mots à peu près a compris » (v. 785-786).

nous dit Panthée dans la pièce qui porte son nom ; et l'expression se retrouve dans « *Timoclée* » (v. 1079) et dans « *Alcméon* » (v. 147). On conçoit le succès que pouvaient avoir, auprès d'un public aussi populaire que celui des premières années du siècle, des visions aussi terrifiantes. L'horreur constituait alors la meilleure part du plaisir théâtral, et rien n'était épargné pour la porter à son maximum d'intensité.

Dans la « *Mariane* » de Tristan, l'animation de la scène du songe est obtenue par le réveil en sursaut d'Hérode. L'émotion provoquée par ses cris permet à la discussion de s'engager immédiatement. N. M. Bernardin, dans sa thèse sur Tristan (pp. 324 sqq.), et dans une de ses conférences, prononcée à l'occasion d'une reprise de la pièce à l'Odéon (4), essayait de prouver que la « *Mariane* » de Tristan, comme celle de Hardy, avait été jouée dans un décor complexe, comprenant

(4) « Devant le rideau », Paris 1901.

diverses « mansions », dont la chambre d'Hérode. Depuis, des doutes se sont élevés à ce sujet. Jacques Madeleine, dans son édition de la tragédie, considère que l' « emploi de ce système un peu primitif, s'il est certain pour la tragédie de Hardy, paraît infiniment plus conjectural dès qu'il s'agit d'une œuvre jouée en 1636 » (5). Dans son « *Histoire de la mise en scène* », Mme S. Wilma Holsboer, reprenant la question, réserve son jugement et regrette que N. M. Bernardin n'ait pas songé que « *La Mariane* » a été jouée au Marais, et qu'il n'est pas sûr que les décors utilisés par Mondory aient été les mêmes que ceux de l'Hòtel de Bourgogne (6). Tous deux rappellent un texte de Michel Laurent, qui, dans son mémoire, rédigé en 1675, propose pour « *La Mariane* » des décors successifs, avec, au premier acte, « un lit de repos, un fauteuille, deux chaisse (*sic*) ». Ni l'un ni l'autre ne fait état, à propos du premier acte de la pièce, de la scène analogue placée par Scudéry au deuxième acte de sa « *Mort de César* », jouée en 1635 au théâtre du Marais. C'est le premier exemple que nous ayons trouvé, pour le XVIIe siècle, du réveil en sursaut. Il s'agit d'un dialogue entre Calpurnie, réveillée à la suite d'un songe affreux, et César. Le premier vers est accompagné de la note marginale suivante :

« *La chambre de César s'ouvre, sa femme est sur son lit endormie, il achève de s'habiller.* »

En face du dernier vers de la scène, nous lisons :

« *La chambre se referme* » (II, 2).

Aucune différence dans les termes avec les notices de Mahelot que nous évoquions tout à l'heure. Il semble bien que ce soit à l'exemple de Scudéry que Tristan ait introduit le procédé dans sa pièce. C'était, au fond, une variante de la présentation de Hardy : dans ses pièces, l'ombre parle au héros couché sur son lit ; on peut ne pas ouvrir la chambre, et on aura le songe d'Alexandre, ou le songe d'Alcméon, où l'ombre paraît d'abord, seule ; mais on peut aussi ne montrer que la chambre et cacher l'ombre, et on aura le songe de l'Hérode de Tristan. Dix ans plus tard, lorsqu'il écrit « *Osman* », Tristan ouvre sa tragédie sur une scène analogue au réveil d'Hérode, et plus encore à la scène de Scudéry que nous évoquions tout à l'heure. En effet, dans « *La Mariane* », Hérode ne parle pas en dormant ; il vient de s'éveiller quand s'ouvre le premier acte. Dans « *Osman* », au contraire, la Sultane sœur

(5) Paris, 1917 ; p. XXII.
(6) P. 128.

est « dormante » dans la première scène et ne s'éveille qu'au cours de la scène II ; il est curieux que l'esclave de la Sultane prononce à peu près les mêmes paroles que César, au moment où la dormeuse pousse des cris (qui sont analogues dans les deux pièces). César dit en effet :

> « *Il la faut éveiller ; répondez-moy, dormeuse* » (II, 2).

et l'esclave de la Sultane :

> « *Il la faut réveiller ; mais elle est réveillée* » (I, 2).

Dans la suite, l'attitude du héros en face du songe de la bien-aimée est la même chez les deux auteurs ; dans l'une et l'autre de ces deux pièces, il n'est point fait de récit détaillé du songe ; et les deux tragédies ont des sujets analogues : on peut donc penser que Tristan, ayant assisté à la représentation de « *La Mort de César* », s'en est souvenu lorsque, peu après, il mettait en chantier sa « *Mariane* » ; et qu'ayant pu, par la suite, en lire une des premières éditions, il l'a méditée en écrivant « *Osman* ». Or, Tristan précise, dans l'édition de cette dernière pièce, comment il en conçoit la mise en scène : il s'agit d'un décor plutôt synthétique que complexe, qui représente la façade d'un palais, avec portes et fenêtres permettant d'en voir l'intérieur : au début de la pièce, exactement comme dans « *La Mort de César* », une porte doit s'ouvrir ou un rideau s'écarter pour permettre de voir la Sultane sur son lit ; celle-ci doit se lever au cours de la deuxième scène et s'entretenir avec ses suivantes devant la façade, tandis que la porte se referme. On imagine aisément pour « *la Mariane* » un jeu de scène analogue, ainsi que pour l' « *Agamemnon* » d'Arnaud (1641-42). La scène du réveil d'Hérode aurait donc été jouée, non pas proprement dans un décor à compartiments, ni dans un décor changeant à chaque acte, mais dans un décor intermédiaire, représentant diverses parties d'un palais, qu'une série de rideaux cachaient et découvraient tour à tour.

Il en va tout autrement lorsqu'en 1669 est représentée une « *Geneviève* » anonyme. Le premier acte représente une forêt ; le second représente, dit la notice, « la chambre du Comte, qui dormira sur un lit de salle en alcôve : outre la garniture ordinaire de la chambre d'un Seigneur, il faut que sur la table il y ait une petite caisse où l'on puisse mettre des lettres ». Au cours de la scène, un personnage, entendant soupirer le Comte, « tire un des rideaux de l'alcôve », et Sifroy se lève précipitamment. Aux environs de 1670, « *La Mariane* » pouvait être jouée dans des décors analogues, et

nous voyons ainsi s'achever l'évolution entre le décor complexe, simple juxtaposition de « mansions », et les décors successifs, en passant par le stade intermédiaire de ce que nous avons appelé le décor synthétique.

Dans quelques tragédies, dont la plupart ont été écrites entre 1655 et 1670, le songe est présenté sous la forme d'un ballet ou une féerie de caractère plus gracieux qu'atroce.

L' « *Antioche* » de Le Francq (1625) est, semble-t-il, la première pièce de langue française qui comporte un véritable ballet (III, 7). L'ensemble de la pièce est rempli d'éléments féeriques et de machines merveilleuses. La scène qui nous intéresse (I, 5) porte de curieuses indications scéniques : « Des petits songes arrivent au théâtre qui de pavots endorment Ptolomé et les siens, produisant les monstres qu'il racontera cy-après ». Ptolomé commence à pousser des cris provoqués par les sombres visions qui commencent à se présenter à lui, tandis que ses compagnons sont tout heureux de se rendre à « Morphée le bris-soin », au « doux dieu sans souci ». Puis le silence se fait, autant qu'on en puisse juger, jusqu'au réveil, qui fait l'objet d'une nouvelle note marginale. Il est possible aussi que, pendant le jeu des « petits songes » et durant le sommeil de Ptolomé, une musique se soit fait entendre, comme ailleurs dans la pièce (III, 2). Malgré le peu d'importance de l'ouvrage, et le mauvais goût dont il témoigne, il est intéressant dans la mesure où certains éléments y apparaissent sous une forme gracieuse et fantaisiste.

La tragédie publiée à Caen en 1657, et intitulée « *Le Champ* », commence par une « ouverture de théâtre » où le jeu scénique prend plus d'importance que les paroles prononcées par les personnages. Ce jeu est ainsi expliqué :

« *La France paroist comme une amazone triomphante, conduite par son ange tutélaire, qui la rameine des combats, et luy encharge de prendre du repos, pendant qu'il veille à sa conservation. Dans son repos, il lui paroist en songe un grand homme noir, armé de toutes pièces, qui la vient attaquer, et après un long duel, toute en fougue elle le jette mort sur la place. Après elle s'éveille et void l'ombre de Clovis, qui lui prédit les desseins que les Sarrasins ont contre elle ; de quoy toute effrayée, après plusieurs plaintes elle tombe en pamoison, et aussitost la vigueur luy estant revenue, elle prend dessein d'aller conter à Martel ce qu'elle a veu, et sort du théâtre.* »

Suit un texte en vers qui comporte : un dialogue entre l'ange et la France, des stances prononcées par l'ombre de Clovis et un monologue de la France. A l'acte II, elle fait à Charles Martel le récit de ses songes.

Elle décrit ainsi l'apparition du Sarrasin :

« Un homme noir armé,
Effroyable géant, colère et animé,
Dont le grince des dents et le feu du visage
Donnoient de mon malheur un assuré présage. »

Et celle de Clovis :

« Un grand homme tout pasle,
Dont le vestement blanc entremeslé de noir
Eût aux plus assuréz presque fait peur à voir,
Qui d'une triste voix, confuse et tremblotante,
Me disoit en pleurant cette chose estonnante. »

Elle précise qu'elle l'a aperçu en tirant « son rideau » et en regardant « dans la salle ». Toutes ces indications montrent que l'ouverture, dont la valeur littéraire est au-dessous du médiocre, reprenait, en le modifiant, le principe du songe à la Hardy. Elle est en ce sens un anachronisme, mais elle est œuvre de mode en présentant de manière nouvelle le songe sur la scène, en le faisant mimer par les personnages. Cela est d'autant plus surprenant que les deux personnages qui en viennent aux mains sont deux allégories. C'est là encore un exemple isolé, mais qui témoigne de l'effort fourni à partir de 1650 pour animer le songe tragique, fût-ce par des moyens artificiels et grossièrement extérieurs.

Les pièces que nous allons étudier maintenant présentent un plus grand intérêt, car la présentation du songe y est influencée d'une part par la vogue des pièces à machines, et de l'autre par le songe lyrique, tel que le définit La Fontaine en introduction au « *Songe de Vaux* ». Le songe est réduit à une agréable fiction dont personne n'est dupe, mais qui permet de présenter poétiquement les fantaisies les plus gracieuses : ce n'est qu'un mode d'expression particulièrement heureux.

« *Les amours de Jupiter et de Sémélé* » de Boyer, tragédie à ballets et à machines, s'ouvre avec le réveil de l'héroïne :

« *La scène est dans une chambre magnifique, avec une alcove cachée par des rideaux ; aussitost que cette décoration a succédé à celle du prologue, on voit descendre l'Aurore, précédée par deux Heures, et l'on entend un concert de voix et d'instruments* » (I, 1).

Cette scène est intéressante, étant la transposition dans une pièce à machines, non plus du songe d'apparition visible, mais du type « réveil en sursaut », rencontré tout à l'heure. Ce réveil est, au contraire de tous ceux du même type que nous avons étudiés, très doux et très gracieux, et le songe a été des plus agréables :

« L'image d'un beau songe, un fantosme agréable,
Rend envers Jupiter ma paresse excusable :
Luy-mesme estoit l'objet d'un songe si charmant » (I, 1).

Il ne s'agit pas, comme ailleurs, d'une révélation importante : le songe n'a pas ici d'autre intérêt que d'ouvrir agréablement la pièce. Il n'a aucune valeur, ni psychologique, ni dramatique, par lui-même. Il n'a pour lui que le charme de sa présentation. Son caractère érotique fait songer à « *Adonis* » et à « *Psyché* ». De la « *belle ouverture* » (7) de « *La Mariane* », Boyer n'a retenu que le côté spectaculaire, qu'il a surchargé d'apparitions merveilleuses et d'évocations voluptueuses. Tout cela est bien loin de Hardy. Le songe effroyable fait place à la rêverie amoureuse. Le réveil de Sémélé, c'est déjà un tableau de Boucher, avec des chairs roses, des voiles transparents, des petits amours et de délicieuses évocations mythologiques (1666).

Dans sa tragi-comédie d' « *Endymion* », Françoise Pascal avait consacré trois actes au songe du jeune amant de Diane : là aussi, les fantaisies mythologiques, le charme et la féerie du spectacle, et l'érotisme qui s'y exprime, l'emportent sur la violence de l'émotion (1657).

Il est curieux que dans l'anonyme « *Geneviève* », non content d'avoir consacré une scène assez spectaculaire au réveil du Comte Sifroy, le poète ait repris le thème de son rève dans un ballet placé entre les deuxième et troisième actes. Les mouvements de ce ballet sont ainsi conçus :

« (1) *La nuit ayant donné entrée au Sommeil dans la chambre de Sifroy,* (2) *comme il pensoit s'en rendre le maître,* (3) *les soucis l'en viennent chasser, mais il trouve moyen de les endormir.* (4) *Leur repos est troublé par l'ombre de Geneviève, qui vient demander un tombeau, elle les esveille pour luy en dresser un, où ils la mettent avec cérémonie.* (5) *Le Sommeil, les surprenant dans cette action, les jette tous quatre dans le même tombeau.* (6) *Mais Phosphore l'ayant ouvert de ses rayons, en fait sortir, au lieu de l'ombre qui y avoit été mise, la représentation de Geneviève vivante et au lieu de quatre Soucis, quatre petits Amours, qui vont porter à Sifroy l'espérance de la revoir bientôt.* »

Il est intéressant de constater, ici comme dans « *le Champ* », que c'est par l'intermédiaire du ballet et de la machinerie que l'allégorie a reparu sur la scène française. Ces amours, cette atmosphère de grâce et de merveilleux appellent les mêmes remarques que celles que nous faisions à propos de « *Sémélé* ». Ajoutons cependant que dans « *Geneviève* » on trouve à la fois les éléments du songe baroque et ceux de la rêverie lyrique et mythologique : dans la mise au tombeau de Geneviève et dans sa réapparition sous la forme d'une belle et

---

(7) D'Aubignac, « Pratique du théâtre », éd. Martino, p. 233.

jeune femme, on pourrait voir le symbole du passage des anciennes conceptions aux nouvelles.

Une dernière œuvre très caractéristique est la tragédie de Donneau de Visé intitulée « *Les Amours du Soleil* ». Une longue introduction présente le sujet et l'interprétation de la pièce. C'est une espèce de manifeste enthousiaste, à la gloire des tragédies à machines. Au quatrième acte, on voit le Sommeil « couché sur un lit d'Ebeine. Il a une longue robe blanche qui marque le jour et une noire parsemée d'étoiles qui marque la nuit. Il a de grandes aisles, il tient une verge à la main, avec laquelle il touche les hommes et les fait dormir ». Il est entouré « d'un nombre infiny de songes sous diverses figures ». Toute cette description, inspirée de Virgile et d'Ovide, manifeste bien le changement complet de l'attitude des hommes en face du songe : il correspondait, au début du siècle, à la croyance, très répandue alors, aux fantômes et aux apparitions nocturnes : une présentation concrète de ces phénomènes surnaturels n'avait rien de choquant pour le public. Si, après un temps assez long de désaffection pour une pareille mise en scène, certains auteurs paraissent y revenir, ce n'est pas en raison d'un quelconque retour à la superstition, ce n'est pas non plus par un besoin réaffirmé de violence extérieure : c'est qu'un public aristocratique et délicat réclame au théâtre des spectacles plaisants pour les yeux, et qui puissent toucher sa sensibilité raffinée. Il faudra tout le génie de Racine pour rendre au songe, sans d'ailleurs essayer d'en donner une présentation concrète, sa violence primitive et sa profondeur religieuse.

JACQUES MOREL.

N.-B. — On trouvera le titre complet des pièces citées et leurs cotes à la Bibliothèque Nationale ou à la Bibliothèque de l'Arsenal, dans l'ouvrage de H. C. Lancaster sur le théâtre français du XVIII[e] siècle.



CATALOGUE DES SONGES CONTENUS DANS LES TRAGEDIES FRANÇAISES PUBLIEES ENTRE 1610 ET 1691

Abréviations : Symb. = songe symbolique.
app. = songe apparition.
pr. = songe prophétique (c'est-à-dire faisant voir, plus ou moins confusément, les faits mêmes qui se produiront).
all. = songe allusif (c'est-à-dire non raconté ni représenté sur la scène).

N. B.: I. Lorsqu'une seule date figure à la suite de la référence, c'est la date de publication ; lorsque la chose était possible dans l'état actuel de nos connaissances, nous l'avons fait précéder de la date de la première représentation.

II. Pour plus de commodité, nous avons fait figurer à part les songes contenus dans les tragédies de Hardy.

I. SONGES DE HARDY

(1610-1625 environ)

1. Didon se sacrifiant	I, 2 — app.
2. Didon se sacrifiant	IV, 1 — app.
3. Didon se sacrifiant	IV, 3 — pr.
4. Scédase	IV, 1 — symb.
5. Panthée	IV, 1 — app.
6. Méléagre	V, 2 — symb.
7. Mort d'Achille..	I, 1 — app.
8. Ravissement de Pluton	III, 1 — app.
9. Mort d'Alexandre	I, 1 — appp.
10. Timoclée	III, 1 — app.
11. Mariamne	I, 1 — app.
12. Lucrèce	II, dern. symb.
13. Alcméon	I, 1 — app.
14. »	IV, 2 — symb.

II. AUTRES SONGES

(1610-1691)

15. Claude Billard..	Henry le Grand (1612)...	II, 2 — all.
16. » ..	» ...	III, 1 et 2 all.
17. (Anonyme)	Tragédie Mahometiste (1612)	I, 1 — app.
18. »	Un More cruel (1612-14 ?)	II, 2 — symb.
19. Jean Prévost ...	Turne (1614)	acte II — app.
20. Bernier	Embryon Romain (1618).	IV, 2 - symb.+pr.
21. Pierre Mainfray.	Cyrus Triomphant (1618).	I, 1 — symb.
22. Poytevin	Sainte Catherine (1619)..	I, 2 — app.
23. Mainfray	La Rhodienne (1621)....	V, 1 — all.
24. P.D.B. (Brinon).	Les Rebelles (1622)......	I, 1 — symb.
25. Théophile	Pyrame (1622)	IV, 2 — pr.
26. M. H. L.	Charite (1624)	IV, 2 — app.
27. Denis Coppée ..	Saint Lambert (1624)....	II, 1 — symb.
28. Le Francq	Antioche (1625)	I, 5 — pr.
29. Borée	Béral victorieux (1627) ..	II, 4 — symb.
30. »	Tomyre victorieuse (1627)	V, 1 — all.
31. La Serre	Pandoste (1631)	I, 2 — pr.
32. »	Pyrame (1633)	IV, 2 — pr.

33. Mairet	Sophonisbe (1635)	II, 3 — all.
34. Scudéry	Mort de César (1635-36)..	II, 2 — pr.
35. Benserade	Mort d'Achille (1635-36)..	I, 1 — app.
36. Scudéry	Didon (1635-37)	I, 1 — all.
37. »	»	IV, 2 — app.
38. Tristan	Mariane (1636-37)	I, 1 et 2 — pr.+app.
39. »	Panthée (1637-39)	II, 2 — app.
40. Sallebray	La Troade (1639-40)	II, 3 — app.
41. Pierre Corneille.	Horace (1640-41)	I, 2 — pr.
42. Pierre Du Ryer.	Saül (1640-42)	IV, 3 — all.
43. Arnaud	Agamemnon (1641-42) ...	II, 1 et 2 — app.
44. Boisrobert	La vraye Didon (1641-42)	I, 1 — app.
45. Pierre Corneille.	Polyeucte (1641-42-43) ..	I, 3 — pr.
46. Desfontaines ...	Saint Eustache (1642-44).	I, 2 — app.
47. Tristan	Mort de Sénèque (1644-45)	III, 2 — pr.
48. »	Mort de Chrispe (1644-45)	III, 1 — symb.+app.
49. Gombauld	Les Danaïdes (1644-58) ..	I, 1 — all.
50. Boyer	Porcie Romaine (1645-46)	I, 1 — all.
51. Gilbert	Hypolite (sic 1645-46)....	II, 2 — pr.
52. Griguette	Mort de Germanic (1645-46)	II, 3 — pr.
53. Rotrou	Saint Genest (1645-47)...	I, 1 — pr.
54. »	Venceslas (1647)	IV, 1 — pr.
55. Gilbert	Sémiramis (1646-47)	II, 1 — all.
56. Tristan	Osman (1646-47-56)	I, 1 et 2 — pr.
57. (Anonyme)	Mort des enfants de Brute (1647-48)	III, 1 — all.
58. Cyrano	Mort d'Agrippine (1653-54)	III, 1 — app.
59. »	»	III, 2 — pr.
60. Montgaudier ...	Natalie (1654)	V, 4 et 5 — app.
61. Cardin	Le Champ (1657)	prol. et II, 3 — app.
62. Charenton	Mort de Baltazar (1661-62)	II, 1 et 2 — pr.
63. Boyer	Oropaste (1662-63)	I, 2 — pr.
64. »	Amours de Jupiter et Sémélé (1666)	I, 1 — app.
65. (Anonyme)	Geneviève (1666-69)	II, 3 — app.
66. D'Avre	Dipne (1668)	II, 1, 3 et 6 — symb.
67. Boursault	Germanicus (1673-94)	V, 1 — pr.
68. Sconin	Hector (1675-75)	V, 2 — pr.
69. Blessebois	Eugénie (1676)	II, 1 — app.
70. Le Febvre	Eugénie (1678-78)	II, 1 — pr.
71. Ferrier	Adraste (1680-80)	I, 1 ; IV, 2 ; V, 2 — all.+pr.
72. Racine	Esther (1689-89)	II, 1, 8 ; III, 2, 4 — all.
73. »	Athalie (1691-91)	II, 5 — app.+symb.



On se reportera, pour un complément de renseignements bibliographiques, à l'*Histoire du Théâtre Français au XVII*[e] *siècle* de M. H. C. Lancaster.

II

Le Thème du rêve dans le CLITANDRE
de
PIERRE CORNEILLE
et
THE DREAME, de DONNE

La lecture du fort intéressant article de M. R. Lebègue dans le tome II de la *Revue d'Histoire du Théâtre* (1) réveille en nous de vieux souvenirs. A peine avions-nous achevé notre thèse complémentaire consacrée à certaines poésies de Donne que nous nous mîmes à relire tout Corneille en vue de conférences demandées par l'Université d'Oxford. C'est sans doute ce hasard qui nous fit découvrir une ressemblance, imperceptible à des yeux moins prévenus, entre un passage de *Clitandre* et l'un des *Songs and Sonets*, intitulé *The Dreame*, dont nous avions analysé en détail la structure (2). Cette piècette appartient au genre que Browning baptisera « dramatic lyric », c'est-à-dire qu'un seul personnage — ici un homme — épanche ses sentiments, mais que les répliques, ou les gestes d'un autre personnage — ici une femme — sont suggérés, comme l'est également le décor — ici une chambre où l'homme est étendu, sinon dans un lit, du moins sur une couche. La femme est entrée tandis qu'il était en train de rêver à elle, et elle s'est assise auprès de lui. Elle a ainsi tiré l'homme de son rêve et voici ce qu'il lui dit (sans préambule) :

« Chère âme, pour rien de moins que toi
je n'aurais voulu interrompre cet heureux rêve ;
c'était un thème
pour la raison, beaucoup trop fort pour l'imagination ;
tu as donc bien fait de m'éveiller ; pourtant
tu n'as pas interrompu mon rêve, tu l'as continué.
Tu es vérité, au point que les pensées dont tu es l'objet suffisent
à transformer les rêves en vérités et la fable en histoire.
Viens dans mes bras : puisque tu as cru préférable
de ne pas me laisser rêver tout mon rêve, mettons le reste en action. »

La seconde strophe raffine, dans le plus pur style *métaphysique* sur la soudaine apparition de la femme ; et le troisième décrit son départ en la traitant — mais sans aigreur — d'allumeuse. Nous pouvons négliger ces strophes et nous en tenir à la première.

---

(1) *Corneille et le Théâtre Anglais,* pp. 200-202.
(2) *Donne the Craftsman* (1928), pp. 75-77.

Rosidor, le jeune premier de *Clitandre*, a été blessé, mais pas trop gravement, dans un guet-apens dont il est sorti victorieux. A la scène II de l'Acte V nous le voyons « sur son lit ». Il ne dort pas, ou du moins il parle. En un monologue de 45 vers il se félicite de son bonheur, de l'amour qu'il a pour Caliste et que celle-ci lui a rendu d'emblée. Il s'arrête au milieu d'une phrase pour se demander :

« Mais qui vient jusqu'ici troubler mes rêveries ? »

Naturellement c'est Caliste qui entre et ouvre la scène III en répliquant :

« Celle qui voudroit voir tes blessures guéries,
Celle... »

Mais Rosidor lui coupe la parole et c'est ici que nous retrouvons la situation présentée *ex abrupto* par Donne :

« Ah ! mon heur, jamais je n'obtiendrois sur moi
de pardonner ce crime à tout autre qu'à toi.
De notre amour naissant la douceur et la gloire.
De leur charmante idée occupoient ma mémoire :
Je flattois ton image, elle me reflattoit ;
Je lui faisois des vœux, elle les acceptoit ;
Je formois des desirs, elle en aimoit l'hommage.
La désavoueras-tu, cette flatteuse image
Voudras-tu démentir notre entretien secret ?
Seras-tu plus mauvaise enfin que ton portrait ? (2) ».

Mais Caliste n'entend pas plus que la maîtresse de Donne se rendre sur le champ, et elle n'est pas muette :

« Tu pourrois de sa part te faire tant promettre
Que je ne voudrois pas tout à fait m'y remettre ; »

Elle ajoute toutefois cet encouragement :

« Quoi qu'à dire le vrai je ne sais pas trop bien
En quoi je dédirois ce secret entretien, »

(c'est-à-dire le rêve de Rosidor).

« Si ta pleine santé me donnoit lieu de dire
Quelle borne à tes vœux je puis et dois prescrire. »

Suit un assez long dialogue galant, interrompu seulement par l'arrivée du souverain, Alcandre, « Roi d'Ecosse » (3), et de sa suite.

---

(2) Une des *Elégies* de Donne, la Xe, intitulée elle aussi *The Dreame* et qui présente quelque ressemblance avec la poésie citée plus haut, débute par les mots « *Image of her whom I love* » qui semblent s'adresser à la vision (éveillée cette fois) — au « dreame » lui-même.

(3) A partir de l'édition de 1644. Nous avons cherché en vain dans la tragi-comédie un trait de couleur locale.

Les poèmes de Donne furent publiés pour la première fois en 1633 (deux ans après la mort de leur auteur). *Clitandre* « passe généralement pour avoir été représenté en 1630 » (4). Mais la scène n'apparaît pas telle que nous l'avons analysée avant l'édition de 1660. Celles qui ont précédé, de 1632 à 1657, ne font aucune mention d'un rêve interrompu. En revanche le ton en est beaucoup plus libre, et d'autant plus voisin de celui de Donne : Corneille ne s'est pas encore laissé intimider par la pudibonderie des Précieuses. Rosidor est couché « dans son lit » et Caliste — Rosidor le dit expressément — s'assied sur le lit (5). Rosidor lui prend des baisers, et l'édition de 1632 précise même en marge : « Il la baise sans résistance » — autre que verbale, mais celle-ci est fort prolixe.

Revenons au texte de 1660 : à cette date la réputation de Donne, chez ses compatriotes et en Hollande, n'est pas encore entrée dans son déclin. Mais nous n'aurions jamais supposé que Corneille eût pu s'inspirer de lui, à quelque date que ce fût, si M. Lebègue n'avait pas apporté un indice autrement précis et troublant de la connaissance que Corneille aurait possédée de la littérature anglaise contemporaine. Nous avions pensé, lorsque nous fîmes pour nous-même le rapprochement entre le rêve éveillé de Rosidor et *The Dreame*, que les deux poètes traitaient un thème déjà connu, vraisemblablement italien ou espagnol d'origine. Et c'est encore, à tout prendre, la solution la plus vraisemblable de ce petit problème d'histoire littéraire. Peut-être un autre chercheur la transformera-t-il en certitude par la découverte de la source commune.

Pierre LEGOUIS.

---

(4) Edition Marty-Laveaux, I, 257.

(5) Sans doute continuait-elle d'ailleurs à s'y asseoir — dans la pensée de Corneille — même après la suppression de ces vers et de ceux où Rosidor, invité par Caliste à modérer ses « bouillants transports » en raison de sa blessure, se lamente avec des pointes que Donne aurait pu faire siennes :

> « *Que le sort a pour moi de subtiles malices !*
> *Ce lit doit être un jour le champ de mes délices,*
> *Et recule lui seul ce qu'il doit terminer ;*
> *Lui seul, il m'interdit ce qu'il me doit donner.* »



IN MEMORIAM

NOTES ET DOCUMENTS
SUR
H.-R. LENORMAND

(3 *mai* 1882 - 16 *février* 1951)

I. - INDICATIONS BIOGRAPHIQUES

1882 : Naissance à Paris, le 3 mai (avenue Carnot). Fils du compositeur René Lenormand (*Mélodies exotiques, Couleurs, le Voyage imaginaire, le Cachet rouge,* etc...; *Etude sur l'harmonie moderne,* en 1912). De cette hérédité, importance de la musique dans son théâtre où l'on trouve en plusieurs pièces des figures très poussées de musiciens.

1892-1900 : Etudes à Janson. Parmi ses professeurs, Samuel Rocheblave ; parmi ses condisciples, Charles du Bos. Premier prix d'anglais au Concours général. Découverte extra-scolaire de Nietzsche, d'Edgar Poë, de Tolstoï, de Dostoïevsky et de Maeterlinck. Puis Sorbonne (parmi ses professeurs, Faguet dont l'enseignement le laisse insensible). Etudie la littérature anglaise avec Beljame et Baret. Licence ès lettres (mention langue anglaise). Dès le lycée, esquisse des récits où déjà se manifestent des préoccupations et des atmosphères d'œuvres futures.

1905 : Débuts littéraires avec un recueil de poèmes en prose, *Paysages d'Ame,* en compte d'auteur chez Stock ; un drame au Grand-Guignol : *la Folie blanche* (23 octobre 1905); un roman, *le Jardin sur la Glace* (1906).

1900-1906 : Voyages. Etés en Suisse (pour raison de santé). Belgique. Hollande. Londres, à la poursuite des fantômes élisabéthains. Précepteur et professeur de français dans le Cumberland. Afrique : de Tripolitaine au Maroc ; contacts avec l'exotisme qui déjà le hantait, comme il avait hanté son père, et deviendra l'un des thèmes essentiels de son œuvre. Restera toute sa vie un grand voyageur (Indes Néerlandaises, Pacifique, Amérique).

1906-1914 : Deux autres drames au Grand-Guignol; et six autres pièces ; se manifeste à « l'avant-garde » avec la tumultueuse création du *Réveil de l'Instinct* (1908) ; accède au « Boulevard » avec *Poussière* (1914) : ce qu'il a nommé « le cycle de mes *Juvenilia* » et dont il ne parlait plus qu'avec détachement, et même avec une certaine ironie. Pourtant *le Réveil de l'Instinct* préfigure *le Simoun ; les Possédés* annoncent *Une Vie secrète ; Poussière* prépare *le Temps est*

un Songe ; Terres Chaudes est une première version d'*A l'Ombre du Mal.*

Mariage avec Marie Kalff, d'origine hollandaise, servant alors avec ferveur Maeterlinck et Claudel, son interprète du *Réveil de l'Instinct,* des *Possédés* et de *Poussière.*

1914-1918 : Après sa réforme pour raison de santé, séjour en Suisse. C'est l'étape décisive :

a) par ses contacts avec les médecins et la découverte de la psychanalise, qui l'incline plus encore vers une dramaturgie du subconscient ;

b) par sa rencontre avec les Pitoëff.

L'atmosphère de la Suisse en guerre lui inspire un roman : *l'Armée secrète ;* et un drame : *le Lâche.*

Consulter sur cette période son livre de souvenirs : *les Pitoëff.*

1919-1939 : Sa carrière théâtrale de premier plan, depuis que Georges Pitoëff l'a « réimporté » à Paris avec *le Temps est un Songe* (Th. des Arts, 2 décembre 1919) jusqu'aux deux créations de 1937 : *Pacifique* et *la Folle du Ciel.*

19 pièces jouées (dont 16 figurent dans les 10 volumes du *Théâtre Complet*) et 2 éditées mais non représentées (voir plus loin les notes bibliographiques).

Sur ces 19 pièces : 6 ont été montées par Pitoëff ; 3 par Gémier (la mise en scène plastique du *Simoun* étant pourtant de G. Baty); 3 par Gaston Baty sur ses théâtres successifs (il reprit en outre *les Ratés* à Montparnasse) ; 2 par René Rocher ; 5 sur divers autres théâtres (dont 2 jouées par Victor Francen et une par Alice Cocéa).

Carrière dramatique non seulement française mais internationale car il a été traduit à peu près dans toutes les langues européennes et interprété ou mis en scène par Max Reinhardt, Alexandre Moïssi, Hélène Thimmig, Tilla Durieux, Marika Cotopouli, Margarita Xirgu, etc... Joué du Burgtheater de Vienne au Stadsschouwburg d'Amsterdam, du Tribune Theater de Berlin au Quirino de Rome, etc... La liste des traductions et des représentations étrangères constituerait un important répertoire. Une de ses pièces, *Elisabeth d'Angleterre,* n'a été jouée que dans la version allemande.

« *...un des écrivains dramatiques les plus considérables, les plus significatifs, les plus originaux de notre époque... un de ceux dont l'œuvre laissera une trace essentielle et profonde dans l'évolution de notre théâtre, entre les deux guerres...* » (EDMOND SEE).

« *...indiscutablement l'homme qui a le plus apporté au théâtre français d'entre les deux guerres...* » (GABRIEL MARCEL).

1934 : Voyage au Pacifique avec traversée des U.S.A. à l'aller et au retour. En rapporte les sujets de *Pacifique* et de *Terre de Satan.*

1935 : Voyage en U.R.S.S.

1936 : Secrétaire général d'un nouveau Syndicat des Auteurs (C. G.T.). Voyage en Espagne (avec J. Cassou et A. Malraux). Promu commandeur de la République Espagnole par le président Azana.

1940-1944 : La censure du Gouvernement de Vichy interdit la création de *la Maison des Remparts* à l'Odéon. Une seule pièce de lui est reprise : *le Temps est un Songe*, à l'Odéon, avec Henri-Rollan.

Défend en plusieurs conférences le théâtre d'entre-deux-guerres, alors très attaqué pour des raisons de « moralité » (notamment : *Je ne crois qu'aux œuvres*, dans le cycle « *les Voix de Paris* » à la Comédie des Champs-Elysées, 1942). Publie à Bruxelles (*N.R.B.*, 1942) un petit essai : *le Théâtre d'entre les deux guerres.* — Fait entendre l'une des rares voix valables de la critique en ces années par ses chroniques dans l'hebdomadaire *Panorama* (quelques-unes de ses pages les plus pénétrantes y commentent les créations du *Soulier de Satin*, de *Huis-Clos*, de *Sodome et Gomorrhe*, d'*Antigone*, de *Fils de personne*, du *Grand Poucet*, etc.). La défense du théâtre, de la liberté d'expression de l'écrivain hors des conformismes politiques, revêt alors pour lui la valeur d'une mission, à son sens la plus valable « résistance » de l'artiste. Ecrit en 1943 : « *On peut se demander si le système de la production contrôlée n'est pas destiné à survivre aux hostilités.* »

Cette hantise de la liberté de l'artiste, de son droit à une position « apolitique » et « amorale », sa haine de toute censure et de tout conformisme (d'ordre bourgeois comme d'ordre prolétarien), sont la clef des successives sympathies politiques, parfois contradictoires, que d'aucuns lui reprochèrent et qui toutes ont procédé de son attitude individualiste, d'une sorte d'anarchisme esthétique.

Entreprend la rédaction de ses *Confessions d'un Auteur dramatique.* Son livre de « souvenirs » sur *les Pitoëff* (1943) en constitue une sorte de partie anticipée.

1945-1949 : Poursuit la rédaction des deux premiers tomes de ses *Confessions* et prend goût de plus en plus à la création romanesque. Après de nouveaux recueil de récits (*Déserts*, 1944 ; *les Cœurs anxieux*, 1947 ; *l'Enfant des Sables*, 1949), donne un important roman : *Une Fille est une Fille* (Flammarion édit., 1949).

Publication du premier volume des *Confessions* (mai 1949) : « *...ses admirables Mémoires qui pourraient bien le rendre immortel* » (ROBERT KEMP) ; « *Ce livre est d'un intérêt capitalissime* » (ANDRÉ MAUROIS).

1950 : Juillet-août : cours à Mills College (Californie) et conférences sur Maeterlinck, sur Claudel, sur l'exotisme et sur son propre théâtre. Malade peu après son retour à la mi-septembre. Dernière conférence : *Souvenirs sur Maeterlinck* (faite précédemment en Amérique) à la Galerie Devèche, le 29 novembre. Son dernier travail : correction des épreuves d'un nouveau roman à paraître chez Flammarion cet été 1951.

1951 : Meurt le vendredi 16 février, à 11 heures du matin. Inhumation (dans l'intimité et sans aucune cérémonie) le lundi 19 février à 11 heures (jour où André Gide va mourir à 22 h. 30) au cimetière des Batignolles — non loin de la tombe de Verlaine — dans le caveau où reposaient ses parents.

II. - REPERTOIRE THEATRAL

« Le cycle de mes *Juvenilia* »

Le Fantôme de Glenmore, écrit à Londres vers 1903 : « un petit acte insignifiant où j'avais cru évoquer le mystère des vieilles demeures hantées » ; représenté à Paris dans les salons du comte Bruneel ; non édité.

La Folie Blanche, drame en 2 actes ; Grand-Guignol, 23 octobre 1905 ; Stock édit., 1906.

Le Réveil de l'Instinct, 3 actes ; Nouveau Théâtre d'Art (scène du Palais-Royal), 27 mars 1908 ; joué par Marie Kalff, Ph. Damorès, R. Joubé.

Les Possédés, Th. des Arts (direct. R. d'Humières), 14 avril 1909 ; joués par Marie Kalff, Albert Durec, Séverin-Mars.

La Grande Mort, drame en 2 actes, avec Jean d'Aguzan ; Grand-Guignol, 15 avril 1909.

Au Désert, drame en 2 actes ; Petit-Théâtre, 16 janvier 1910 ; G. Ondet édit. (1910).

L'Esprit souterrain, 3 actes d'après Dostoïevsky.

Niou, 3 actes et 9 tabl. d'Ossip Dymof, adaptation française de Serge Persky et H.-R. Lenormand ; Th. des Arts, 17 mai 1911 (faisait affiche avec *la Nuit persane,* 2 actes en vers de J.-L. Vaudoyer).

Le Cachet rouge, un acte d'après Alfred de Vigny ; Nouveau Théâtre d'Art (au Palais-Royal), 27 juin 1912. Devenu drame lyrique, avec une partition de René Lenormand, fut créé sous cette forme au Théâtre du Havre (1925).

Terres Chaudes, drame en 2 actes ; Grand-Guignol, 14 juin 1913 ; joué par Ch. Dullin et Marcelle Barry.

Poussière, 3 actes, Th. Antoine (dir. Gémier), 30 avril 1914 ; joué par Gémier, Marie Kalff, Emilienne Dux et Marcel Vallée.

L'œuvre dramatique

Le Temps est un Songe, 6 tabl.; créé par Pitoëff à Genève ; Th. des Arts (2 décembre 1919) avec G. et L. Pitoëff et Marie Kalff. Repr. par Pitoëff aux Arts (10 février 1921) et à l'Avenue (30 janv. 1933, avec *Mlle Julie* de Strindberg); à Marseille par « le Rideau Gris » (1934) ; Odéon (1942).

Les Ratés, 14 tabl.; créé par Pitoëff à Genève (16 janvier 1920) ; Th. des Arts (22 mai 1930) avec G. Pitoëff, Marie Kalff, Ch. Dullin (le Musicien), Lud. Pitoëff (l'Ingénue). Repr. par Pitoëff à la Comédie des Champs-Elysées (20 oct. 1922) ; Odéon, avec Samson Fainsilber et Rachel Bérendt, mise en scène Gémier (novembre 1928) ; Th. Montparnasse (1937), avec Marguerite Jamois et Lucien Nat (débuts de Svetlana Pitoëff dans l'Utilité). — C'est un découpage en un prologue et 16 tabl.; le programme du Th. Montparnasse (N° XXI) contient un texte important de H.-R. L.: *Pourquoi j'ai écrit « Les Ratés »* et une

note sur la carrière internationale de la pièce, jouée hors de France dans 24 pays.

Le Simoun, 13 tabl. — Comédie Montaigne-Gémier (21 décembre 1920) avec Gémier, Henri-Roger, Henri Rollan, Mad. Céliat, Falconetti, et Ch. Dullin dans le Prophète). — Th. Pigalle (24 janvier 1930). Comédie-Française (22 juin 1937).

Le Mangeur de Rêves, tragédie en 9 scènes et un prologue. Réalisation G. Pitoëff : Genève (11 janv. 1922), Comédie des Champs-Elysées (1er févr. 1922) avec G. et Lud. Pitoëff et Marie Kalff.

La Dent rouge, 4 actes et 6 tabl. Odéon (10 oct. 1922) ; mise en scène de Gémier, avec Pierre Blanchar et Germaine Rouer.

L'Homme et ses Fantômes, 4 actes et 17 tabl. — Odéon (11 juin 1924); mise en scène de Gémier ; avec Gémier, Louis Raymond, G. Rouer et M. Kalff.

A l'Ombre du Mal, 3 actes. Studio des Champs-Elysées (16 oct. 1924); mise en scène de G. Baty, avec Carpentier, Henri Beaulieu, Gab. Vierge et Marg. Jamois.

Le Lâche, 4 actes et 10 tabl. — Th. des Arts (1er déc. 1925) ; mise en scène de Pitoëff, avec G. et L. Pitoëff, Henri Vermeil, Marie Kalff et Jeanne Fusier.

L'Amour magicien, 3 actes et 6 tabl. — Studio des Champs-Elysées (25 nov. 1926); mise en scène de G. Baty, avec Marg. Jamois, Marie Kalff et Balpêtré.

Mixture, 3 actes et 9 tabl. — Mathurins (3 nov. 1927); mise en scène de Pitoëff, avec France Ellys, Lud. Pitoëff, Marie Kalff, A. Penay, H. Vermeil.

L'Innocente, un acte. — Th. Antoine, spectacle du Cercle des Escholiers (9 mai 1928); mise en scène de Camille Corney, avec M. Kalff et C. Corney.

Une Vie secrète, 3 actes. — Publ. dès 1924. Studio des Champs-Elysées (1929); mise en scène et interprétation de Victor Francen.

Les Trois Chambres, 3 actes et 12 tabl. — Th. Edouard VII (17 février 1931); mise en scène et interprétation de Victor Francen, avec Renée Corciade et Marie Kalff.

Asie, 3 actes et 10 tabl. — Th. Antoine (16 décembre 1931); mise en scène de René Rocher, avec Vera Sergine, Jane Chevrel, M. Kalff, Henri Rollan, Henry-Houry.

Sortilèges. Studio des Champs-Elysées (novembre 1932); mise en scène de Camille Corney, avec France Ellys et Marie Kalff.

Crépuscule du Théâtre, 3 actes et 8 tabl. — Th. des Arts (14 déc. 1934); mise en scène de René Rocher, avec Henri Rollan, Jane Chevrel, Roger Gaillard, Samson Fainsilber, Julien Bertheau, Lily Mounet (31 interprètes).

La Folle du Ciel, féérie en 2 parties ; musique de Darius Milhaud. Mathurins (20 février 1937); mise en scène de Pitoëff, avec Jean Marchat, G. et L. Pitoëff, M. Kalff, Raymone.

Pacifique, scènes de la vie polynésienne en 13 tabl. — Ambassadeurs (direct. Sayag-Capgras); mise en scène et interprétation d'Alice Cocéa, avec Suz. Desprès (puis Renée Loudger), Benglia, Rosine Deréan, H. Crémieux, Roger Blin, Pierre Asso, Arvel, Lucien Coëdel.

Arden de Feversham, 1 prol. et 10 tabl. (adaptation très personnelle de la pièce élisabéthaine). Th. Montparnasse (9 oct. 1938) ; mise en

scène de Gaston Baty, avec Marg. Jamois, Lucien Nat, G. Vitray, H. Beaulieu, M. Rèbe, P. Delon.

Pièces hors série

Elisabeth d'Angleterre, représ. au Lessing Theater de Berlin (1930) dans la traduction de Berthe Zuckerklandl, avec Lucie Höfflich (femme d'Emil Jannings) — tandis que Reinhardt montait l'*Elisabeth* de Brückner avec Agnès Staub.

Merveilleux Alliage, adaptation de la pièce soviétique de *Wladimir Kirchon ;* Mathurins-Pitoëff (10 janvier 1936).

Liberté, 1 tabl. (sur la Commune de Laon) dans le spectacle collectif réalisé par « Mai 36 » au Th. des Champs-Elysées (1937).

Pièces non représentées

a) Editées :

La Maison des Remparts, 3 actes.

Terre de Satan, 4 actes.

b) Inédites :

L'Eternelle Manon (que songe à monter Alice Cocéa).

L'Ile déserte.

L'Insurrection (traitant des problèmes coloniaux et qu'il estimait injouable parce qu'elle avait été l'anticipation d'événements actuels) ; en a tiré son dernier roman : *Troubles* (Flammarion édit., 1951).

Mademoiselle de Coriolis.

Films

Dialogues pour *Amok,* film de Fédor Ozep, d'après l'œuvre de Stefan Zweig, avec Marcelle Chantal, Yonnel, Inkijinoff (prod. Pathé-Nathan, 1934).

Le Simoun, version cinégraphique réalisée et interprétée par Firmin Gémier (1934).

Ballets

Les quatre Vérités (musique d'André Jolivet).

Fumées dans le Bleu (musique de Marius-François Gaillard).

Le Mangeur de Rêves (musique d'Arthur Honegger).

Le Souper de Famine (mus. de Georges Dandelot).

III. - BIBLIOGRAPHIE DES PIECES

TROIS DRAMES : *Les Possédés, Terres Chaudes, les Ratés* (G. Crès édit., Zurich-Paris, 1918), en un vol.

THEATRE COMPLET : 10 vol. (les sept premiers vol. chez G. Crès ; puis repris par Albin Michel).

Tome I (1921) : *Les Ratés ; le Temps est un Songe.*
Tome II (1922) : *Le Simoun ; le Mangeur de Rêves.*
Tome III (1924) : *La Dent Rouge ; Une Vie secrète.*
Tome IV (1925) : *L'Homme et ses Fantômes ; A l'Ombre du Mal.*
Tome V (1926) : *Le Lâche.*
Tome VI (1930) : *L'Amour magicien ; L'Innocente.*
Tome VII (1931) : *Mixture.*
Tome VIII (1935) : *Les Trois Chambres ; Crépuscule du Théâtre.*
Tome IX (1938) : *Asie ; La Folle du Ciel.*
Tome X (1942) : *La Maison des Remparts ; Terre de Satan.*

Il y eut (Crès édit.) des brochures séparées pour les pièces des quatre premiers tomes.

Quelques pièces furent l'objet de publications diverses avant de paraître en volume :

Les Possédés : « Comœdia » du 3 juin 1912.
Terres Chaudes : « Comœdia » du 12 janvier 1914.
Le Temps est un Songe : « Paris-Magazine » (supplément th., avec « La Chute de la Maison Usher » de E.-M. Laumann d'après Edgar Poë) du 25 août 1919.
Le Simoun : « Comœdia » du 27 décembre 1922.
L'Homme et ses Fantômes : « les Œuvres Libres », novembre 1924.
Le Lâche : « la Petite Illustration », 13 février 1926.
L'Innocente : « la Petite Illustration », 13 octobre 1928.
Asie : les Cahiers de « Bravo », juin 1932.
Les Trois Chambres : « les Œuvres Libres », mai 1932.
Crépuscule du Théâtre : « la Petite Illustration », 26 janvier 1935.
Le Simoun : réédit. dans la Collection « Masques » (Bibliothèque d'Art dramatique publ. sous la direction de Gaston Baty) (1930).
La Maison des Remparts : édit. orig.: un vol. à la « Nouvelle Revue Belgique » (Bruxelles, 1942).



IV. - LIVRES SUR LE THEATRE

(Nous omettons volontairement dans cet article bibliographique les livres de H.-R. Lenormand — récits et nouvelles — qui ressortiraient d'une étude littéraire et ne touchent pas à son théâtre.)

Les Pitoëff, souvenirs (Odette Lieutier édit., 1943).

Les Confessions d'un Auteur dramatique, tome I (Albin Michel édit., 1949). — Trois volumes étaient prévus. Le tome II, achevé en 1950, paraîtra au début de 1952.

Marguerite Jamois, second volume de la Collection « Masques et Visages », dirigée par Roger Gaillard (Calmann-Lévy édit., 1950).

V. - QUELQUES ARTICLES OU ECRITS SUR LE THEATRE

Dans le Bulletin de « la Chimère » (1922) :

a) *L'Inconscient dans la Littérature dramatique* (extrait d'une allocution prononcée à un banquet littéraire du Club du Faubourg. Mai 1922, Bulletin N° V).

b) *Sur le Seuil* (A propos de la Baraque de « la Chimère » N° IX).

c) *Le Théâtre de demain* (Réponse à une enquête de la « Revue Mondiale ». N° IX).

Une tournée de conférences (Conférences en Belgique et en Hollande sur les efforts nouveaux du théâtre, parallèlement à une tournée des *Ratés.* — « Comœdia », 14 février 1923).

Les Ennemis du Théâtre (Sur certains critiques : Paul Léautaud et André Rouveyre au « Mercure de France » et René Doumic à la « Revue des Deux-Mondes ». « Chantecler », 19 février 1927).

Cet article amena une riposte de Rouveyre dans « le Mercure » (15 avril 1927) à quoi Lenormand répondit par une lettre publiée par « le Mercure » (15 mai 1927).

Mon Théâtre (« Monde », 27 octobre 1928).

Comment j'écris une pièce (« Paris-Presse », 25 mai 1930).

Un Poète au Théâtre : Saint-Georges de Bouhélier (discours prononcé le 24 juin 1935 pour le 25e anniversaire de la création du *Carnaval des Enfants.* Une plaquette, Fasquelle édit., 1935).

Préface au « Théâtre d'Utopie » de Carlos Larronde (« les Editions Théâtrales », 1938).

La Danse et l'Homme d'aujourd'hui, dans le cahier collectif « le Ballet contemporain » (Collect. Comœdia-Charpentier, 1943).

Position de l'Auteur dramatique (préface aux *Confessions,* « Revue Théâtrale » N° 8, décembre 1948).

Message sur la Liberté du Dramaturge («Revue Internationale du Théâtre », Bruxelles ; N° 1, décembre 1947).

Pitoëff, martyr du théâtre, n'était pas un partisan (« Carrefour », 4 mai 1949).

Extraits du tome II des *Confessions* (à paraître début 1952) :

Rencontre avec Joseph Conrad (« La Gazette des Lettres », 15 mars 1951).

Sur Maurice Maeterlinck, texte d'une conférence de 1950 (« la Revue Théâtrale », juillet 1951). Ce numéro de « la Revue Théâtrale » doit publier des souvenirs de Georges de Wissant sur Lenormand.



VI. - PARMI LES OUVRAGES A CONSULTER

HANRY-JAUNET : *H.-R. Lenormand*, IIIe cahier de « Masques » (« Cahiers d'Art dramatique » dirigés par G. Baty, 1924).

DANIEL-ROPS : *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand* (Edit. des « Cahiers Libres », 1926).

GEORGES PILLEMENT : *Anthologie du Théâtre Contemporain* (1945), tome Ier. — Notice, bibliographie sommaire, deux scènes (*les Ratés*, *le Simoun*), photo de Gémier dans « le Simoun ».

PAUL BLANCHART : *Le Théâtre de H.-R. Lenormand, apocalypse d'une société* (Edit. Masques, « Revue internationale d'art dramatique », 1947).

SERGE RADINE : *Anouilh, Lenormand, Salacrou, trois grands représentants du Théâtre contemporain, trois dramaturges à la recherche de leur vérité* (Edit. des Trois Collines, Genève).



VII. - QUELQUES ARTICLES RECENTS

Aspects du Théâtre : II. Deux pièces de H.-R. Lenormand (sur *la Maison des remparts* et *Terre de Satan*), par M.-E. COINDREAU (« France-Amérique », 4 février 1951).

MARGUERITE JAMOIS : *Lettre à Lenormand, 17 février* 1951 (« les Nouvelles Littéraires », 22 février).

PAUL BLANCHART : *H.-R. Lenormand et son Témoignage* (« Arts », 23 février).

PAUL BLANCHART : *H.-R. Lenormand* (« Larousse Mensuel », 15 avril).

J.-B. JEENER : *H.-R. Lenormand est mort* (« le Figaro », 19 février).

G. JOLY : *H.-R. Lenormand précurseur attardé* (« l'Aurore », 19 février).

ROBERT KEMP : *H.-R. Lenormand est mort* (« le Monde », 18 février).

Henri-Pierre : *Un grand auteur dramatique n'est plus : Adieu à H.-R. Lenormand* (« Paris-Casablanca », 16 mars).

Pierre Lassieur (« Climats », 1er mars) (deuxième partie d'un article d'abord consacré à *Colombe* d'Anouilh).

Gabriel Marcel : *Le Théâtre de H.-R. Lenormand* (« Opéra », 21 février).

André Renaudin : *Un mangeur de rêves : H.-R. Lenormand partit à la recherche des hommes et de ses fantômes* (« Paris-Normandie », 20 février).

Gaëtan Sanvoisin : *Henri-René Lenormand* (« Ce Matin », 19 février).

G. V. (Guy Verdot) : *H.-R. Lenormand est mort sans avoir fait sa « seconde carrière »* (« Franc-Tireur », 19 février).

H.-R. Lenormand (« France-Univers », mars 1951).



ARTICLES ANONYMES

Premières œuvres du théâtre noir... Les pièces de H.-R. Lenormand séduisaient et effrayaient interprètes et spectateurs (« Carrefour », 20 février).

... Il avait connu la gloire avec les Pitoëff et laisse d'admirables souvenirs (« Combat », 19 février).

H.-R. Lenormand est mort (« Paris-Presse », 18 février).

H.-R. Lenormand est mort («Petit-Marocain », 24 février).

Lenormand à nu (« Aux Ecoutes », 23 février).

La morte di Lenormand (« Scenario », N° 5, 1951).

En préparation : deux thèses américaines sur le théâtre français et la guerre, et sous l'occupation, avec nombreuses références à H.-R. Lenormand, par Alexander Yale Kroff (de l'Université de Wisconsin) et par M. Forkey (de Baltimore) ; et une thèse anglaise sur l'œuvre de H.-R. Lenormand par Alexina L. Macpherson (Hertford).

Paul BLANCHART.

Nous publierons dans notre prochain fascicule les notes et documents biographiques et bibliographiques rassemblés par M. Paul Blanchart

sur

ANDRÉ GIDE, LE THÉATRE ET LE CINÉMA

COMMUNICATIONS

I

SUR JEAN-GASPARD DEBURAU
ET SON FILS JEAN-CHARLES

Dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* du 28 février 1903, quelques semaines après le décès de Mme Deburau, on trouve la question (273) suivante posée par Henry Lyonnet, l'auteur du Dictionnaire des Comédiens :

« *Mme Deburau, veuve du grand mime, vient de mourir à l'âge de* 89 *ans.*

Pourrait-on avoir quelques renseignements sur cette femme ?

Deburau était né le 31 *juillet* 1796. *Il mourut le* 18 *juin* 1846. *Son fils Jean-Charles naquit à Paris le* 15 *février* 1829 *et mourut à Bordeaux le* 19 *décembre* 1873. *Mme Deburau qui vient de mourir était-elle la mère de Charles ?* »

Le numéro du 20 Avril suivant de ce même *Intermédiaire* répondait sans répondre :

« *L'acte du second mariage de Deburau, que j'ai publié dans le curieux établit que Marie Trioullier, gainière, née à Thiers (Puy de Dôme) le* 6 *Janvier* 1814, *demeurait alors à Paris, rue Phélippeaux n°* 11 *avec ses père et mère, Antoine Trioullier,* 50 *ans, et Magdeleine Bruchat, son épouse,* 61 *ans, tous deux gainiers* (2). »

NAUROY.

Cet acte de mariage le voici reproduit intégralement.

EXTRAIT DU REGISTRE DES ACTES DE MARIAGES
DE L'AN 1835
(6e Arrondissement de Paris)

Du quatorze février mil huit cent trente cinq, heure de midi.

Acte de mariage de Jean Gaspard Deburau, artiste d'agilité, âgé de trente huit ans, né à Neukolin en Bohême, le trente et un Juillet, mil sept cent quatre-vingt seize, dem^t à Paris, rue du Faubourg du Temple N° 28 *de cet arrondissement, veuf de Jeanne Adélaïde Dubray,*

---

(1) Un extrait de l'acte de baptême a été reproduit par De Manne et Ménétrier dans « Galerie Historique des Comédiens de la troupe de Nicolet ». Lyon, Scheuring, 1869. Où l'ont-ils trouvé ? Nous l'ignorons. Nous serions reconnaissant si un historien du théâtre pouvait nous signaler quelque part sa présence.

(2) L'ancienne rue Phélippeaux constitue aujourd'hui une partie de la rue Réaumur. D'autre part, il faut lire Bruchet et non Bruchat.

décédée à Paris le vingt-quatre Octobre mil huit cent dix-neuf, âgée de vingt-trois ans, fils de Philippe Deburau, artiste d'agilité, décédé à Paris le vingt Juillet mil huit cent vingt-six, âgé de soixante-huit ans, et de Catherine Grap, sa veuve, absente, sans nouvelles depuis l'année mil huit cent vingt-six, ainsi qu'il résulte d'un acte notarié reçu le vingt-trois Janvier dernier par le juge de paix de cet arr[t]*, le dit époux déclarant avoir perdu ses aïeuls paternels et maternels, sans connaître leurs derniers domiciles, non plus que les lieux et dates de leur décès, ce que lui-même et ses quatre témoins ci-après nommés ont attesté par serment, comme aussi que c'est par erreur,*

1° *Si dans l'acte de décès de son épouse, il a été prénommé et nommé Jean Baptiste Gaspard Desbureaux, au lieu de Jean-Gaspard Deburau.*

2° *Si dans son acte de naissance, son père a été nommé Debro et 3° si son père dans son propre acte de décès a été nommé Des Bureaux au lieu de Deburau, son véritable nom, ainsi orthographié, ce qui est établi par l'acte du premier mariage de l'Epoux joint aux pièces, d'une part ;*

Et de Marie Trioullier, gainière, (âgée) de vingt-un ans, née à Thiers, département du Puy-de-Dôme, le 6 Janvier mil huit cent quatorze, demeurant à Paris rue Phélippeaux N° 11 avec ses père et mère, fille de Antoine Trioullier, âgé de cinquante ans, et de Magdeleine Bruchet, son épouse âgée de soixante ans, gainiers, tous deux présents et consentants audit mariage, d'autre part.

Les actes préliminaires sont deux publications faites à cette mairie les Dimanches premier et huit février présent mois, heure de midi et affichés sans qu'il soit survenu aucune opposition, les actes de naissance des époux, ceux de décès et de notoriété sus énoncés, le tout en forme desquels actes il a été donné lecture, conformément à la loi, par nous officier de l'Etat-Civil, ainsi que du chapitre des droits et devoirs respectifs de deux époux.

Les dits Epoux présents ont déclaré à haute-voix prendre mariage, l'un Marie Trouillier, l'autre Jean-Gaspard Deburau, en présence des sieurs Nicolas Michel Bertrand, Antoine Emmanuel Cot d'Ordan, Georges Bertrand et Jean-Louis Massin, tous quatre amis des Epoux.

Après quoi, nous, Laurent Cotille, Maire Officier de l'Etat-Civil, avons publiquement dans une des salles de la Mairie prononcé au nom de la Loi que les dits Epoux sont unis par le mariage et avons signé avec eux, le père de l'épouse et les témoins ; la mère de l'épouse et le sieur Massin ont déclaré ne le savoir, le tout après lecture faite ; ainsi signé, M. Trouillier, Deburau, Trouillier, Bertrand, Bertrand, Cot d'Ordan et Cotille, maire.

Paris le treize mai, mil huit cent trente cinq (3)

Evidemment cet acte de mariage répondait à la question posée par Henry Lyonnet dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* du 28 Février 1903. Marie Trouillier mariée en 1835 ne pouvait être la mère de Jean-Charles Deburau, né en 1829.

---

(3) Cet acte reconstitué est aux Archives Départementales de la Seine. Nicolas Michel Bertrand était alors directeur du Spectacle des Funambules. Antoine Emmanuel Cot d'Ordan est l'associé de Bertrand et Georges François, son fils.

Nous n'avons pas connaissance que l'acte de naissance de Jean-Charles Deburau ait été publié jusqu'ici. Le voici tel qu'il a été reconstitué, à la diligence, croyons-nous, de Mme Marie Deburau, elle-même.

N° 370 EXTRAIT DU REGISTRE DES ACTES DE NAISSANCE
du 6eme Arrondissement de Paris

Du 16 Février mil huit cent vingt neuf, onze heures du matin.

Acte de naissance de (quatre mots rayés) (4) *de l'enfant Jean-Charles enregistré ci-dessus sous le N° 370, né le quinze de ce mois à neuf heures trente cinq minutes du matin, rue de Faubourg du Temple N° 28, fils de Jean-Gaspard Deburau, artiste dramatique, âgé de trente huit ans et de Louise Eudoxie Boucher, fleuriste, âgée de vingt trois ans, demeurant comme dessus, non mariée.*

Sur la présentation de l'enfant et la déclaration faites à nous, Herménégilde Victorien Demantoit, maire, officier d'état-civil, chevalier de l'ordre de la Légion d'Honneur, par le père en présence de Jean-Henry Rosalie Lacroix, employé âgé de quarante sept ans, Boulevard du Temple N° 56 et Pierre Marie Bouret, argenteur, âgé de trente deux ans, rue au Moine N° 11 qui ont signé avec nous et le père après lecture faite.

En marge du Registre est écrit ce qui suit :

« *par acte reçu à cette mairie le 27 Février 1850, Louise Eudoxie Boucher a reconnu l'enfant inscrit ci-contre. La présente mention faite par nous greffier en chef soussigné, le 12 Août 1850.* »

Voilà qui met un terme à la question posée il y a plus de cinquante ans et qui n'avait pas été résolue d'une manière définitive jusqu'ici.

Tristan REMY.

---

(4) Ces quatre mots rayés sont : *Etienne Constant frère Jumeau* ce qui laisse supposer que Jean-Charles eut un frère dont on ne sait rien et qu'on peut supposer être mort-né. Le copiste oublia aussi de rayer les mots *ci-dessus,* le N° 370 étant le numéro d'inscription de Jean-Charles. C'est un de ces mystères dont l'existence de Jean-Gaspard Deburau fourmille.

II

LE MARIAGE DE MOLIERE ET LE REGISTRE DE LA GRANGE

Molière s'est marié le lundi gras 20 février 1662. Son fidèle collaborateur, le comédien La Grange, dans son Registre, dont il convient de rappeler qu'il est essentiellement un livre de recettes et non un livre de raison de la troupe, mentionne ce mariage à deux reprises. Il le date la première fois du mardi gras, la deuxième fois du 14 février, du moins si l'on en croit les critiques qui ont lu le Registre. Comment a-t-il pu faire ces graves erreurs ? On en vient à dire que ce livre a été mal tenu, mis à jour tardivement et quand la mémoire des faits mentionnés n'était plus assez fraîche pour être exacte. Nous nous permettons de penser que, sur ce point du moins, ces reproches ne sont pas équitables, que le Registre n'a pas été lu avec assez d'attention, que, si une confusion a été faite par La Grange, ce n'est pas celle

qu'on incrimine, et enfin que cette confusion n'a pas l'importance qu'on dit. Nous appuyons notre démonstration sur le fac-similé que nous ont procuré B. E. et G. Ph. Young en 1947 et dont deux extraits sont reproduits au cours de cet article.

La Grange mentionne le mariage de Molière pour la première fois dans une addition au bas de la page 33 : « *Mr de Moliere espousa Armande Claire Elisabeth Gresinde Bejard le mardy gras de* 1662. »

Cette addition vient en surcharge du procès-verbal des décisions prises par la troupe à Pâques 1661 au sujet du nombre des parts attribuées à Molière. Son mariage et l'introduction d'Armande dans la troupe mirent en effet en question en 1662 la répartition faite l'année précédente. De quand date cette addition ? Vraisemblablement de Pâques 1662, début de la nouvelle saison. Puisque l'acte de mariage de Molière publié par Beffara est daté du lundi gras 20 février, La Grange s'est évidemment trompé quand il a fait cette addition, quelques semaines après l'événement. Mais la confusion est minime entre le lundi gras et le mardi gras. Ce n'est pas celle-là qui a fait crier les critiques.

La Grange mentionne à nouveau le mariage à la page 43, encore dans une addition. Il avait écrit d'abord ce qui suit :

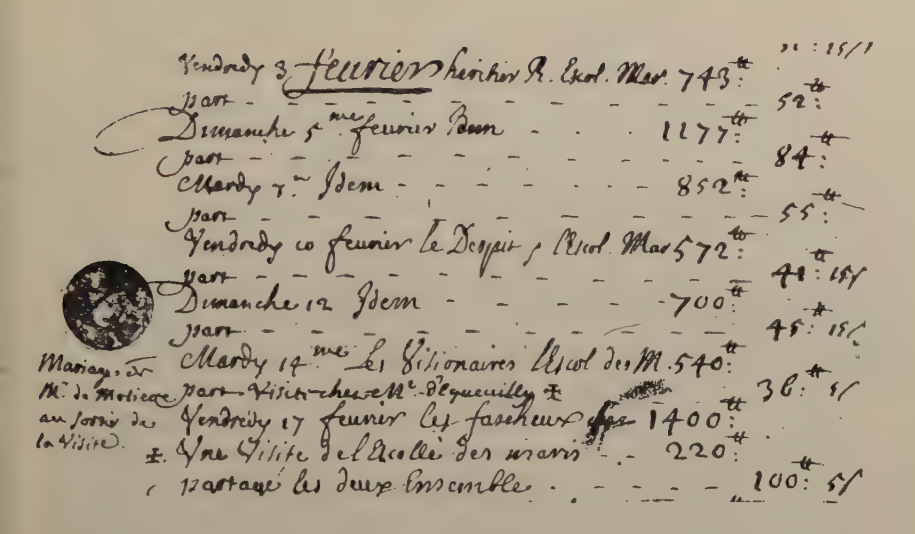
Mardy 14me *Les Visionnaires l'Escol. des M.*	540 *L.*	
part		36 *L.* 15 /
Vendredy 17 *fevrier les fascheux chez* (1) . .	1400 *L.*	
Une Visite de l'Escolle des maris	220 *L.*	
partagé les deux Ensemble		100 *L.* 5 /
Dimanche 19me *fevrier les fascheux*	887 *L.*	
part		51 *L.* 15 /
Une Visite des fascheux	220 *L.*	
Mardy 21 *les fascheux*	845 *L.*	
partagé les deux Ensemble		61 *L.* 15 /

Ce n'est qu'ultérieurement que La Grange ajouta à ces comptes l'annotation relative au mariage du chef de la troupe. Sous la date du mardi 14, après le mot *part*, il écrivit en surcharge sur les traits interrompus menant à la somme qui constitue la part, cette mention :

Visite chez Me d'Equevilly.

Immédiatement après ces mots, il plaça en signe de renvoi une croix potencée, analogue à celle dont il use souvent à cet effet.

(1) Ce mot est barbouillé d'encre, non barré. La ligne suivante commence par une majuscule. Il semble qu'il y ait là un simple *lapsus calami.*


Vendredy 3 feurier heritier R. Escol. Mar. 743 ll
part — 52 ll
Dimanche 5me feurier Idem — 1177 ll
part — 84 ll
Mardy 7me Idem — 852 ll
part — 55 ll
Vendredy 10 feurier Le Despit, Escol. Mar 572 ll
part — 41 ll 15 s
Dimanche 12 Idem — 700 ll
part — 45 ll 15 s
Mariage de Mr de Moliere au sortir de la Visite. Mardy 14me Les Visionaires Escol des M. 540 ll
part Visite chez Mr d'Equeuilly ✠ — 36 ll 5 s
Vendredy 17 feurier Les fascheux — 1400 ll
✠. Une Visite de l'Escolle des maris — 220 ll
partagé les deux ensemble — 100 ll 5 s

En marge, il apposa un disque bleu, signe marquant les événements joyeux ; et, au-dessous, il écrivit cette mention :

Mariage de Mr de Moliere au sortir de la Visite.

Puis, après ce dernier mot et à peine plus bas, la même croix potencée que ci-dessus, suivie d'un point, marque la fin de la mention, liant apparemment l'indication de la visite et celle du mariage.

Il est inutile de supposer, comme on le fait en général, que Molière a convié sa troupe le 14 à une réunion en l'honneur de son futur mariage et que La Grange a confondu cette réunion avec le mariage lui-même. L'hypothèse de cette réjouissance à cette date est peu vraisemblable et la confusion avec la cérémonie serait étonnante. Le texte nous paraît suggérer une autre explication.

La Grange, partant de cette idée que Molière s'est marié le mardi gras, comme le montre l'addition de la page 33, et au sortir d'une visite, a placé au mardi 14, en addition, sans se référer au calendrier, une visite dont il ne s'est pas aperçu qu'elle figurait à sa date exacte, entre le 19 et le 21, donc le 20, jour de mariage de Molière. Son erreur est d'abord d'avoir confondu lundi gras et mardi gras, comme nous l'avons déjà dit ; puis, faute de se référer au calendrier, d'avoir placé le mardi gras une semaine plus tôt qu'il ne tomba en réalité.

Il s'ensuit que la visite du 20 eut lieu chez Mme d'Equevilly et que Molière se maria au sortir de cette visite. Les additions de La Grange à la page 43 sont simplement mal placées. Le péché est véniel et la confusion n'a rien d'extraordinaire. Elle ne porte pas sur le texte initial du Registre, mais sur des additions. On n'en tirera pas, comme Michaut par exemple (*Débuts de Molière*, p. 149 n. 1), la conclusion que le Registre a été mis à jour à de trop longs intervalles, mais bien que La Grange y a fait des additions un peu hâtives.

René BRAY.

III

UNE CURIEUSE REQUETE DE L'ARRIERE-PETITE-FILLE DE RACINE

Nous avons trouvé récemment aux Archives Nationales (1) une curieuse requête présentée par l'arrière-petite fille de Jean Racine. Elle demande, en ces termes, au Ministre une place d'agent dans les hôpitaux, pour son mari, *Etienne-Marie d'Hariague :*

« Monseigneur,

J'ai de nouveaux remerciemens a adresser à votre Excellence, et de nouveaux témoignages de reconnaissance a lui exprimer. Déjà par vos bontés Monseigneur j'ai éprouvé des adoucissemens a mes peines, mais la petite fille de Racine veut devoir l'assurance de son bonheur à Votre Excellence et elle la sollicite vivement dans cet instant pour le compte de son mari. Ses principes, sa probité et son amour hautement prononcé pour le gouvernement actuel, sont des garants surs auprès de votre Excellence pour croire au zèle qu'il mettroit à remplir les fonctions que lui seroient confiées. J'ai eu connaissance que dans ce moment la place d'agent de l'hospice de Ste-Périne de Chaillot alloit etre vaquante par la demission de Mr Desmagni, je reclame donc vivement votre bienveillance et votre protection Monseigneur pour que votre choix tombe sur mon mari...

Paris 5 *juin* 1815
11 *rue St Benoît.*

EMILIE HARIAGUE *petite fille de Racine* ».

Signalons d'abord que cette requête ne semble pas avoir donné de résultat, tout au moins de résultat rapide. En 1816, comme en 1817, le nom d'*Hariague* ne figure pas, à ce poste, dans l'Almanach Royal.

Il nous est possible d'autre part de préciser les relations de parente de cette dame *Emilie d'Hariague* avec le célèbre poète.

Elle est en réalité la petite fille de *Louis Racine* (l'un des deux fils de *Jean*) dont la seconde fille, *Marie-Anne* avait épousé, le 18 septembre 1752, *Jacques-Bernard d'Hariague. Emilie* est l'une des deux filles nées de ce mariage, et elle épouse elle-même son cousin germain, *Etienne-Marie d'Hariague* (2).

M. BOUVET.

---

(1) A.N.F[15] 1923.

(2) *La Roque (Adrien de). Lettres inédites de Jean Racine et de Louis Racine*, Paris 1862, in-8°, p. 249.

IV

TROUPES DE COMEDIENS ET MARIONNETTES A GENEVE AU XVIIe SIECLE

M. J. GUYET nous communique les indications qu'il a recueillies au cours de recherches aux Archives de la République de Genève.

Elles apportent un complément d'information sur quelques comédiens célèbres et permettent de constater que la plus grande partie de l'activité théâtrale de Genève s'est passée hors de son territoire — où régnait la prohibition des spectacles — aux portes mêmes de la ville, en territoire français ou sarde, particulièrement à Châtelaine (entre Genève et Ferney-Voltaire) et à Carouge (séparée de Genève par l'Arve), sans parler encore des représentations organisées par Voltaire dans ses résidences successives.

7 mai 1661. — Refus d'une troupe de marionnettes, non dénommée.

Juin 1714. — Des marionnettes jouent à Grange-Canal (1).

2 nov. 1714. — Refus d'une troupe de comédiens, non dénommée, venant de Baden et Lausanne où elle joua.

Sept. 1716. — Un charlatan (*sic*) installe un théâtre de marionnettes à Grange-Canal.

Nov. 1716. — AUBERT montre des marionnettes et « autres spectacles » à Grange-Canal (était-ce déjà lui en septembre ?).

11 août 1717. — Refus d'une troupe de comédiens, se trouvant à Chambéry, non dénommée, recommandée par le gouverneur de Savoie.

8 janvier 1726. — Refus d'une troupe de danseurs, sauteurs et comédiens, de LAVIGNE, venant de Dijon.

26 septembre 1726. — Autorisation à CHARLES JAMBE-COURTE et JULIEN FOUVE, opérateurs italiens, de vendre sur la place publique un baume. Devaient utitliser des marionnettes pour attirer la foule : J.-J. Rousseau écrit les avoir imitées.

25 février 1732. — Refus d'une troupe de comédiens, actuellement à Lyon, non dénommée, recommandée par Poulletier, intendant à Lyon.

3 juin 1737. — Proposition d'accorder l'autorisation de la comédie à un nommé LA FOREST. Sans suite.

1738-1739. — Evénements importants : autorisation exceptionnelle accordée à une troupe dont GHERARDI (sans autre qualification) est l'un des chefs. S'agit-il de Gueulette dit Gherardi le Boîteux ? Il le semble. Il était signalé en 1736 à Bordeaux (voir aussi R. H. T. 1948-49, p. 162-3). Venait-il de Lyon, dont l'intendant Poulletier le recommandait ? Le 6 juillet 1738, il annonce que la troupe se rend à Grenoble ; alla-t-il ensuite à Marseille ? En tout cas un nommé Prudhon, voiturier en cette ville, sera créancier d'une somme importante pour laquelle il procédera contre la troupe en 1739.

Acteurs dont la présence a été établie :

NEVEU quitte Gherardi le 29 mars 1738 pour Lyon. DE FRAINVILLE (en 1738, pas de traces en 1739) fut aussi l'un des

(1) Grange-Canal est un hameau genevois, partiellement sous l'autorité sarde, à proximité de la ville de Genève.

chefs ou le régisseur, « il avait acquis beaucoup de réputation dans le royaume, il fut extrêmement goûté pour ses talents pour le théâtre et la beauté de sa déclamation... et le mérite de sa conversation... » S'agit-il de celui qui échoua au Théâtre Français le 19 novembre 1717 et prit alors la province ?

En 1739, JEAN-BAPTISTE LE NEVEU (ou NEVEU), fils de Jacques, né à Paris en 1706, et son épouse. DENIS-ALEXANDRE PANC (ou RANG), fils de Nicolas, né à Nîmes en 1708. JEAN-Pierre VIRAZEL (ou VIVASEL), d'Albi, musicien. LE ROY, sa femme et sa fille. GRANDCHAMP, deux saisons : 1738, du 19 au 29 mars et du 10 avril au 6 juillet ; 1739, de la 1re quinzaine d'avril au 25 juillet. Expulsé le 15 août 1739 pour banqueroute et « excès ».

Faute de salle de théâtre, la troupe joua au Jeu de Paume de Saint-Gervais, transformé sur les instructions du gouvernement.

29 février 1740. — Autorisation accordée à un acrobate.

9 août 1740. — Autorisation accordée à un dresseur de cheval.

16 août 1740. — Id. d'un léopard.

16-26 août 1740. — Autorisations accordées à une chanteuse.

25 mai-12 juin 1742. — Autorisation accordée à GRÉGOIRE JANOUY, flamand, montreur de marionnettes.

25 sept.-25 oct. 1743. — Autorisation accordée à une troupe de sauteurs et pantomimes.

14 janv. 1754. — Refus d'une troupe de comédiens recommandée par le gouverneur de Bourgogne et le Résident de France à Genève. La troupe s'établit à Châtelaine (?) (est-ce la troupe de François Rosimond ?).

20-22 fév. 1754. — Maintien de ce refus.

1754. — La troupe de FRANÇOIS ROSIMOND s'établit à Carouge par permission du gouverneur de Savoie, dans un théâtre construit à la frontière.

25 juin 1754. — Le gouvernement de Genève autorise cette troupe à rester encore un mois, le lieu où se trouvait le théâtre ayant été cédé à Genève.

22 juillet 1754. — Retrait de cette autorisation spéciale, à la suite de l'effondrement d'une galerie au cours d'une représentation, des citoyens genevois sont blessés, le constructeur condamné.

La procédure pénale révèle que ce théâtre avait été commandé et construit pour REIMOND, chef de troupe, MONTSERVIN, maître de danse, CHARLES AUBERT et JEAN SEZILE.

La troupe LEMOINE joue à Carouge.

16 mai 1757. — Refus à Genève de la troupe LEMOINE, venant de Dijon, recommandée par le gouverneur de Bourgogne, qui l'autorise à construire un théâtre à Châtelaine et à s'y établir. S'établit-elle à Châtelaine ?

1757. — LEMOINE s'établit à Carouge.

Fin août 1758. — Une troupe joue à Carouge, selon J.-J. Rousseau.

De Pâques (?) à fin nov. 1758. — Troupe LEMOINE (ou LEMOYNE) à Carouge, comprenant notamment GUILLAUME LE MOINE, fils de feu Jean, né à Paris, sa femme née MARIE MARTIN, de Béziers,

fille de Jean ; JEAN-FRANÇOIS DU RANCY, de Paris, fils de feu JEAN FIEUZAL, sa femme JEANNE-FRANÇOISE DU RANCY, fille de feu FRANÇOIS DESSUSLEFOUR. Ces indications résultant d'un acte notarié prouvent le passage des DU RANCY en Savoie, qu'aurait connu Voltaire (voir le *Lexique* de Max Fuchs). La troupe venait de Dijon, elle devait ensuite se rendre à Grenoble.

4 oct. au 4 déc. 1758. — Représentations à Genève d'une troupe de sauteurs et farceurs.

1759. — Refus à Genève de la troupe de DAME LEMOINE. Joua-t-elle à Châtelaine ou Carouge ?

? 1760. — Un Vénitien installe à Genève un grand panorama.

23 mars 1761. — SARNY acquiert le privilège de construire un théâtre à Châtelaine. Il joua avec un grand succès, au grand dam du Consistoire de Genève.

(*A suivre.*)

V

ARISTIPPE
« LE TALMA DE L'AMERIQUE »



ORLEANS THEATRE
Aurora and Pennsylvania Gazette, *Philadelphia, Saturday, October 3, 1829*

Nous devons à Madame SYLVIE CHEVALLEY, cette contribution à la biographie de Félix Bernier de Maligny, dit Aristippe, né à la fin du XVIII[e] siècle, mort en 1865, moins connu comme comédien que comme théoricien de son art. Ses deux ouvrages didactiques (*L'Art du Comédien, 1819* et *Théorie de l'Art du Comédien ou Manuel théâtral*, 1826) eurent, en leur temps, une vaste audience. Ils constituent, aujourd'hui, un intéressant document sur les conceptions théâtrales pendant la Restauration. Ancien élève du Conservatoire, disciple de Talma, admis à faire ses débuts à la Comédie Française en septembre

1818, pensionnaire en 1820, il avait, à plusieurs reprises, accompagné Talma et Mlle Duchesnois en tournée. L'*Almanach des Spectacles* ne se montre pas toujours tendre pour « l'imperceptible Aristippe ». On le disait « dépourvu d'âme et de chaleur », mais on reconnaissait qu'il était « intelligent ». Son application à copier Talma lui valut de nombreuses railleries à Paris, mais le fit apprécier en province. Les avatars de sa vie privée, quelques indélicatesses, une arrestation pour dettes en 1822, aboutirent à sa révocation du pensionnariat en avril 1823. On perd alors sa trace jusqu'en 1828 où on le retrouve en Amérique, a la Louisiane : il y est considéré comme « le grand prêtre de la tragédie française ». « Les ombres de Racine et de Voltaire ont tressailli de joie », lit-on dans *Le Courrier de la Louisiane* du 8 juillet 1829 (1).

Depuis 1791, des acteurs, professionnels ou improvisés, émigrés de Saint-Domingue, ou venus de France, avaient donné à la Nouvelle-Orléans des représentations de pièces françaises, mais le théâtre français n'avait pris son remarquable essor que depuis l'ouverture, le 27 novembre 1819, de la plus belle salle de spectacle d'Amérique, le Théâtre d'Orléans, élevé dans le Vieux-Carré, à l'angle de la rue d'Orléans et de la rue Bourbon, où, sous la direction de Jean Davis, homme d'affaires épris de théâtre, des troupes françaises jouaient opéra, opéra-comique, vaudeville, comédie et tragédie, ces deux derniers genres étant d'ailleurs fort négligés, faute d'acteurs capables d'aborder les grands rôles du répertoire classique (2).

Les troupes françaises trouvèrent là un public passionnément fidèle à l'héritage culturel de la France. « C'est surtout au théâtre que le souvenir de notre origine nous inspire un noble orgueil... », lit-on dans *Le Courrier de la Louisiane,* et, peu après la Révolution de 1830, un journaliste déclare :

« Si les Grecs eurent leur Parthénon, les Romains leur Panthéon, les Louisianais, eux, ont le Théâtre Français où brille le génie de l'homme dans tout son éclat. »

Se proclamant « l'élève et l'héritier de Talma », que beaucoup de Louisianais d'origine française et de Français récemment installés en Louisiane avaient vu jouer à Paris, Aristippe fut engagé en qualité de premier rôle de tragédie et de comédie (3). L'annonce de sa venue provoqua dans la presse de véritables effusions lyriques : « Enfin, les vœux des amis du beau et du sublime seront donc remplis ». Aristippe s'embarqua au Havre le 3 juillet 1828. Fin juillet, une partie de la troupe se trouvait à Boston, où elle donna quelques représentations entre le 25 août et le 3 septembre, puis gagna New-York où elle joua pendant trois mois, mais les programmes ne comportent qu'opéras-comiques et vaudevilles et le nom d'Aristippe ne figure dans aucune distribution. Cependant, le *New-York Evening Post,* du 13 sep-

(1) Principaux journaux consultés au cours de cette étude : *The Columbian Centinel* (Boston) ; *New-York Evening Post ; National Gazette and Literary Register, Sunday Despatch* (Philadelphie), *L'Argus, Courrier de la Louisiane, L'Abeille de la Nouvelle-Orléans* (La Nouvelle-Orléans), *St-Louis Beacon, Missouri Republican* (St-Louis).

(2) Une seule actrice, Mme Clozel, avait réussi à maintenir de loin en loin au répertoire *Andromaque* et *Phèdre,* consolant par la beauté de sa voix et la noblesse de ses attitudes un auditoire mortellement ennuyé par les mornes interprétations de ses camarades.

(3) Probablement par l'entremise du correspondant de Jean Davis à Paris, M. L. Raymond, 17, rue Traînée-Saint-Eustache.

tembre 1828, signale la présence de « M. Aristippe, ex-pensionnaire du Théâtre-Français, dernier élève du célèbre Talma », qui a joué en France avec le plus grand succès les difficiles rôles de Manlius, Néron, Sylla, Hamlet et dont les nombreux amateurs de théâtre de New-York seraient heureux de voir une interprétation française ».

C'est à Philadelphie qu'Aristippe se présenta pour la première fois devant un public américain, le 1er octobre. Il joua *Hamlet*, dans la version de Ducis, « tragédie de Shakespeare dépouillée de son incohérence », écrit N. G. (Napoléon Girault) dans la critique publiée en français par la *National Gazette :* « il s'y trouve quelque chose de l'élévation de Corneille, de la sensibilité de Racine et de la philosophie de Voltaire... »

N. G., qui avait vu Talma dans *Hamlet* à deux ou trois reprises, fait l'éloge du disciple du grand tragédien; il le compare « au vase qui retient l'odeur du parfum qu'on y a déposé... » Une partie du public américain, pourtant, fut déçue : on trouva que le tragédien français « jouait avec trop de feu et pas assez de mélancolique grandeur » (4). Une polémique fâcheuse pour la troupe s'amorçant, l'impresario, dont les représentations d'opéra étaient indiscutées, renonça à présenter à Philadelphie « le nouveau Talma » dans son répertoire tragique.

Le 6 décembre au matin, la troupe arriva enfin à la Nouvelle-Orléans, à bord du Washington. Aristippe, « premier élève de Talma, acteur du Théâtre Français et répétiteur de déclamation au Conservatoire Royal de Paris », débuta le mardi 16 décembre 1828 dans *Tancrède*. La tragédie de Voltaire parut froide, mais Aristippe devint en un soir le favori de la presse et du public. On lit dans le *Courrier* du 17 décembre : « M. Aristippe a joué en maître de son art; il a surpassé même tout ce que le public attendait de la brillante réputation qui l'avait précédé dans cette ville ». On admira sa voix « mâle et sonore » et la simplicité pleine de feu et de vérité avec laquelle il « parlait les vers ».

Pendant la saison 1828-1829, c'est-à-dire jusqu'à la clôture estivale du théâtre, le 19 juillet 1828, Aristippe joua en moyenne une fois par semaine, d'ordinaire le mardi, mais parfois le dimanche, car la catholique Nouvelle-Orléans, au grand scandale des autres villes de l'Union, autorisait les représentations dominicales (5).

Le Théâtre d'Orléans rouvrit la saison louisianaise le 22 novembre. « Le favori du parterre » fit une rentrée triomphale le 1er décembre. « Encore un pas, M. Aristippe, et vous toucherez au sublime ! » s'écrie

(4) Aristippe ne faisait que se conformer, semble-t-il, à l'interprétation de Talma. Cf. Nodier, *Journal des Débats*, 11 janvier 1815 : « Dès son entrée, son désordre, ses cris sourds et inarticulés, la terreur empreinte sur son visage semblaient rendre visible aux yeux du public l'ombre de son père volant sur sa tête et attachée à ses pas ».

(5) En vingt-sept soirées, il interpréta quinze rôles différents, douze de tragédie, un de drame, et deux de comédie : *Tancrède*, *Andromaque* (Oreste), *Hamlet*, *Zaïre* (Orosmane), *Marie Stuart*, de Lebrun (Leycester), *Iphigénie en Tauride* de Guymond de Latouche (Oreste), *Sylla* de Jouy, *Coriolan* de La Harpe, *Les Templiers* de Raynouard (Jacques de Molay), *Athalie* (Joad), *Phèdre* (Hippolyte), *Abufar ou la Famille arabe*, de Ducis (Pharan), *Mérope* (Egisthe), les premiers rôles de comédie des *Rivaux d'eux-mêmes* de Pigault-Lebrun (Derval) et de *Shakespeare amoureux ou la pièce à l'étude* d'Alexandre Duval (Shakespeare) et dans le rôle principal du drame d'Ancelot et Mazères tiré du roman de Fenimore Cooper *L'Espion* (Mr Harper).

Pendant l'été 1829, la troupe joua à New-York, à Philadelphie et à Baltimore.

le critique du *Courrier*. Le tragédien parut dix-neuf fois au cours de l'année (6) et le 14 mai, il donna la représentation à son bénéfice que ses admirateurs réclamaient (7).

Sans doute pour augmenter ses ressources, il annonça en février 1830 qu'il était disposé à donner des leçons particulières à son domicile, 117, rue Sainte-Anne, et des leçons publiques dans la grande salle du Collège, rue de Condé. Les séances du « Cours de déclamation et de lecture » devaient avoir lieu le jeudi et le dimanche, de dix heures à midi (Prix d'admission : 10 dollars par mois). Aristippe commenterait les principes exposés dans sa « *Théorie de l'Art du Comédien* »; il enseignerait à ses disciples l'usage et le mécanisme de la voix ainsi que les moyens d'acquérir « une respiration étudiée et bien distribuée ». Pour illustrer ses leçons, il se ferait entendre dans la tragédie, la comédie et la poésie, ainsi que dans des morceaux oratoires de la chaire, de la tribune et du barreau.

L'annonce de ce cours fut très favorablement accueillie. La Nouvelle-Orléans ne possédant encore aucune école de ce genre, le *Courrier* recommandait chaleureusement aux jeunes gens appelés par leurs fonctions à parler en public à profiter des savantes leçons du jeune tragédien. Trois mois plus tard, une note dans la presse laissait entendre que le départ d'Aristippe n'était pas éloigné. Bientôt fut annoncée, pour le mercredi 16 juin 1830, au salon de M. de Herries, rue de Chartres, une « Soirée de Déclamation et de Lecture — Adieux de M. Aristippe aux Louisianais ». Contre un droit d'entrée d'une piastre, les Orléanais purent entendre pendant une soirée entière Aristippe, assisté de l'acteur Marchand, dans un programme destiné à faire briller toutes les facettes de son talent :

PREMIERE PARTIE

1. *Le Philinte de Molière*, II, 9, comédie par Fabre d'Eglantine.
2. *Manière de lire les vers* (8), par François de Neufchâteau.
3. *Hamlet*, II, par Ducis.
4. *Discours sur l'Indépendance de l'Amérique*, par l'abbé Raynal, écrit en 1776 (9).

DEUXIEME PARTIE

1. Exorde du *Sermon de Bridaine*, missionnaire, *sur l'Eternité*, prononcé dans un des premiers Temples et au milieu de la plus haute compagnie de Paris (10).
2. *Le Cid*, I (le défi), IV (récit du combat).

---

(6) Sept reprises et onze pièces nouvelles : *Sémiramis* (Arsace), *Alzire* (Zamore), et *Œdipe*, de Voltaire, *Marino Faliero*, de Delavigne, *Iphigénie en Aulide* (Achille), *Elisabeth d'Angleterre*, d'Ancelot (Duc de Nottingham), *Manlius Capitolinus*, de La Fosse, *Gabrielle de Vergy*, de B. de Belloy (Coucy), *Les Folies amoureuses*, de Regnard (Crispin), *Tartuffe* (Valère), *Les Fausses infidélités*, de Barthe (Dormilly).

(7) Juste compensation, estimaient-ils, à l'insuffisance du salaire accordé au jeune tragédien : « moins de 2.000 piastres » par an. La piastre équivalait au dollar, c'est-à-dire à 5 francs-or, ce n'était pas là, en Amérique, un salaire de « star », à la même époque Booth, Kean, Macready, Forrest recevaient de 100 à 200 dollars par représentation.

(8) *Discours sur la Manière de lire les vers*, Paris, 1775.

(9) Il s'agit probablement du passage oratoire : « Que n'ai-je reçu le génie et l'éloquence des célèbres orateurs d'Athènes et de Rome !... » dans G. Raynal, *Histoire philosophique et politique des Etablissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, 1783, tome 9, livre dix-huitième, paragraphe XLV.

(10) Ce Sermon fut prêché à l'église Saint-Sulpice en 1751. L'exorde, recueilli par M. l'abbé Maury, est cité par La Harpe, dans son *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, 1825, t. 16, pp. 185-6.

3. *Le Café :* Extrait du poème de la *Gastronomie,* par Berchoux
Le Café : Extrait du poème *Les Trois Règnes,* par Delille.
4. ***Philoctète,* I, 3, par La Harpe.**

Le succès de la soirée fut tel que le tragédien décida de donner une deuxième soirée d'adieux, le 26 juin (11).

Les adieux d'Aristippe ne furent pas suivis du départ pour la France annoncé, mais de la lente remontée du Mississipi vers Saint-Louis (Missouri). La ville, qui ne comptait encore que quelque sept mille habitants, se souvenait de sa très récente origine française. Une bonne moitié de la population blanche parlait le français. Du 31 août à la fin d'octobre 1830, Aristippe soit seul, soit assisté de « deux messieurs » donna au théâtre de la ville six ou sept soirées de « Récitations » très suivies et chaleureusement applaudies (12).

Au début de décembre, Aristippe était de retour à la Nouvelle-Orléans et ses fidèles réclamant avec véhémence son réengagement au Théâtre d'Orléans, contrat fut passé pour une série de six représentations. Elles commencèrent le 18 janvier 1831 et leur succès justifia sept représentations supplémentaires (13). Le 17 juin 1831, Aristippe joua pour la dernière fois sur la scène du Théâtre d'Orléans (acte III de *Tancrède* et *Iphigénie en Tauride).* La représentation était à son bénéfice. Dans un communiqué à la presse, Aristippe « élève de Talma » attirait la bienveillante attention des Louisianais sur ce dernier stade de sa carrière américaine. Le *Courrier,* au matin des adieux, publiait une lettre « d'un Louisianais » qui exprimait sa mélancolie du départ « du seul acteur qui nous ait fait connaître la tragédie ».

L'incontestable succès d'Aristippe en Amérique avait été d'autant plus méritoire, déclare la *National Gazetta,* que l'oreille anglaise et américaine a besoin de s'habituer au caractère très particulier de la déclamation dramatique française avant de pouvoir l'apprécier, et que « Talma lui-même n'aurait pas triomphé du premier coup à Londres ou à Philadelphie... ». L'acteur américain Charles Durang, historien de la scène de Philadelphie, notera quelque vingt ans plus tard : *« Mons. Aristippe... était un très habile tragédien... Son style se rapprochait du style anglais plus que celui d'aucun des tragédiens français que nous avons vus. Dans les passages de déclamation passionnée, il se montrait souvent égal à Kean par sa fougue et son art des transitions, sans être affecté des grossières exagérations auxquelles cet acteur se laissait aller. Aristippe avait un excellent jugement. C'était vraiment un bon tragédien ».* (14)

(11) Au programme : Le Chant I (Les Pyramides) du poème de Barthélémy et Méry, *Napoléon en Egypte,* des scènes de *Léonidas,* et de *Britannicus, Le Mérite des femmes* de Gabriel Legouvé, et *Le Duel,* de Desmarais.

(12) Scènes de *Hamlet, Sylla, Andromaque, Les Templiers, Manlius, Philoctète, Coriolan,* la récitation ou lecture de divers poèmes donnés lors des soirées d'adieux à la Nouvelle-Orléans ainsi que de la comédie de Rochon de Chabannes, *Heureusement.*

(13) Les nouveautés présentées de janvier à juin 1831 furent *Britannicus* (Néron), *Othello, ou le Maure de Venise,* de Ducis, *le Cid, Jeanne d'Arc à Rouen,* de d'Avrigni (Talbot), et *Leonidas,* de Pichat. Aristippe parut en outre à l'occasion d'une représentation au bénéfice de l'acteur Victorin, dans *Napoléon à Berlin,* de Dumersan et Dupin (Napoléon), et *Le Bénéficiaire,* de Théaulon et Etienne (M. de la Tirade, acteur tragique).

(14) *The Philadelphia Stage. From the Year 1749 to the Year 1855,* II. Cette intéressante étude n'a jamais été publiée en volume ; elle doit être consultée dans le *Sunday Despatch* de Philadelphie, où elle a paru à partir de 1854.

Le succès d'Aristippe fut aussi celui de la tragédie française. A maintes reprises, les journaux notent que le public délaisse les représentations d'opéra-comique pour se presser aux soirées de tragédie. Au cours de la période 1er octobre 1828-17 juin 1831, vingt-cinq tragédies différentes avaient été jouées un total de cinquante-huit fois. *Marino Faliero* excepté, dont la première au Théâtre-Français n'eut lieu qu'en 1836, toutes ces tragédies appartenaient alors au répertoire de la Comédie-Française (15).

Les Louisianais envisageaient pour Aristippe le plus brillant avenir. Le critique du *Courrier* affirmait que « le retour d'Aristippe en France relèverait la tragédie... » et il enviait « ceux qui en France allaient entendre le seul homme qui maintenant sache dire les vers ; le seul qui puisse consoler de la perte de son illustre maître Talma ». Et quelques jours après le départ d'Aristippe, un Louisianais anonyme publiait ce poème dont la lecture dut plus tard paraître à la fois bien amère et bien douce au tragédien méconnu :

« *A ARISTIPPE*

O vous, admirateurs des tragiques français,
Vous, pour qui Melpomène a de nobles attraits !
Partagez ma douleur... ne blâmez point mes larmes,
Le Théâtre a cessé pour moi d'avoir des charmes.
Hélas ! Le Cid, Oreste et Tancrède et Néron
Font place pour toujours au Petit-Chaperon. (16)
Me voilà donc réduit au seul plaisir de lire
Et Corneille et Racine, et l'auteur de Zaïre !
Quoi ! ces vers immortels, inspirés par Phébus,
Sur la scène en ces lieux ne se rediraient plus !
Ah ! s'il nous est permis encor de les entendre,
Quel autre qu'Aristippe avec art peut les rendre ?
Mais c'en est fait... il part ! Où trouver un acteur
Qui puisse comme lui se mettre à la hauteur
De ces héros fameux de Rome et de la Grèce,
Et les représenter avec plus de noblesse ?
Aristippe ! reçois mes adieux, mes regrets.
En grandissant encore par de nouveaux succès,
Daigne te souvenir, sur un lointain rivage,
Qu'à ton talent ici l'on a su rendre hommage.
Va consoler Paris de la mort de Talma.
Modelé par ses mains, son souffle t'anima.
Son nom est immortel, il vivra dans l'histoire ;
Aristippe, toi seul peut t'unir à sa gloire. »

Sylvie CHEVALLEY.

---

(15) Les grands succès en Amérique avaient été *Sylla* (5 représentations) ; *Hamlet, Marie Stuart, Coriolan* et *Œdipe* (4 représentations) ; *Tancrède, Andromaque, Zaïre, Iphigénie en Tauride, Athalie* et *Phèdre* (3 représentations) ; *Mérope, Marino Faliero, Elisabeth d'Angleterre, Britannicus* (2 représentations). Corneille ne figure au répertoire que par *Le Cid*, joué une seule fois ; cinq pièces de Racine avaient obtenu un total de douze représentations, six pièces de Voltaire quatorze représentations, quatorze tragédies modernes (en comprenant *Hamlet* et *Othello* de Ducis), trente et une représentations. Ces nombres correspondent avec une remarquable similitude aux indices de la popularité de Corneille, de Racine, de Voltaire et des tragiques modernes à la Comédie-Française pendant la période correspondante. Cf. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, Paris, 1901, et *La Comédie-Française de 1680 à 1920*, Paris, 1921. *Tancrède* avait été joué pour la dernière fois en 1827, *Coriolan* en 1826, *Les Templiers* en 1824.

(16) *Le Petit Chaperon Rouge*, opéra-féerie, parol s de Théaulon, musique de Boieldieu, figure pendant plusieurs années au répertoire du Théâtre d'Orléans.

EXPOSITIONS

DÉCORATEURS FRANCAIS D'AUJOURD'HUI ET D'HIER

Trois expositions de qualité s'échelonnant à quelques mois d'intervalle, celles de Cassandre, de Maurice Brianchon et d'Yves-Bonnat, très diverses et hautement personnelles, nous donnent en raccourci les constantes du génie français dans l'art du décor théâtral contemporain : indépendance à l'égard des systèmes, fantaisie inventive dans la ligne de la tradition rénovée, clarté constructive et style, mesure et charme pictural d'un beau métier.

Tôt disparu des rangs de cette génération d'artistes, dont les aînés atteignent aujourd'hui la cinquantaine, Christian Bérard, décorateur d'hier, se situe. De jour en jour se révèle le caractère magique d'une œuvre impalpable déjà, éparse dans notre mémoire.

A. M. CASSANDRE

Si Cassandre (1) a marqué son époque dans des domaines variés : affiche, typographie, haute-publicité, décor de théâtre, il le doit à un faisceau de qualités, en apparence contradictoires : imagination poétique, audace incisive, curiosité inlassable pour toutes les disciplines de l'esprit et du métier pur, reliées entre elles par l'exigence la plus rigoureuse envers son art.

A l'avant-garde des techniques et des modes d'expression qui donnent à l'époque son visage d'actualité, Cassandre confère un style aux formes les plus éphémères de l'art parce qu'en véritable humaniste il renoue avec l'esprit des plus nobles traditions.

De l'architecture de la lettre, dans l'affiche et la typographie (le Bifur 1929, le Peignot 1937), il passe à l'architecture du décor ; car constructeur et ordonnateur il l'est, à la manière des hommes de la Renaissance que leurs multiples accomplissements conduisaient du décor de la rue à celui de la scène. C'est parce que ses affinités naturelles l'apparentent à eux que sans s'écarter délibérément de la structure à l'italienne de la scène mais remontant le courant qui entraîna le décor en perspective vers toutes les dégénérescences du trompe l'œil, il retrouve les lois constructives et pures de ses origines pour les mettre au goût d'aujourd'hui.

1934, l'année où Louis Jouvet demande à Cassandre décors et costumes pour « Amphytrion 38 » de Giraudoux, marque une date dans l'histoire du décor contemporain. L'art synthétique de l'affiche, sa géométrie poétique ont orienté Cassandre vers le dépouillement. Une entente très aigüe et très sûre des jeux de scène lui fait rythmer l'espace, non pas arbitrairement mais comme un champ d'action organiquement composé. D'autres problèmes sollicitent son intuition

(1) Né à Kharkow, en 1901, de parents français, Cassandre à été l'élève de Lucien Simon à la Grande Chaumière et passa par l'Accadémie Julian. En 1925, il reçoit le grand prix de l'Affiche. Ses séjours à l'étranger sont nombreux. La grande exposition de son œuvre (organisée en octobre 1950 au musée des Arts Décoratifs), réunissait l'ensemble de sa production relative au théâtre, à l'affiche, aux arts graphiques, à la peinture décorative, de 1925 à 1950.

de la danse et sa culture, quand, en 1941, l'Opéra s'adresse à lui pour les décors du « Chevalier et la Damoiselle » de Serge Lifar et Ph. Gaubert, puis pour « Mirages », ballet dans un paysage lunaire, dont avec Lifar il fournit l'argument sur la musique d'Henri Sauguet.

Bach lui inspire avec François Michel, « Dramma per Musica » que monte en 1945 la Compagnie des Ballets de Monte Carlo; il y exprime l'essence même de l'architecture dans un décor presque abstrait.

La Comédie Française se devait de l'associer au rajeunissement de ses mises en scène classiques. Ce sont, en 1948, les curieux décors de rue pour « Monsieur de Pourceaugnac », auxquels succèdent, en 1950, les multiples tableaux d' « Othello », transportant l'action de Venise en Chypre dans un déploiement d'architectures raffinées qui évoquent Palladio et ces maîtres qui, pour notre enchantement, illustrèrent les fastes, teintés d'orientalisme, de la Renaissance vénitienne. Mais un champ plus vaste encore était fourni à Cassandre, pour exercer ses dons d'ordonnateur de spectacles, lors du Festival d'Aix-en-Provence, en 1949, placé sous le signe Mozartien. Dans tous les éléments décoratifs du Festival, dans la salle de spectacle à ciel ouvert dont il fut l'architecte respectueux des traditions à l'italienne, dans les décors à transformations du « Don Giovanni », son sens inné du raffinement et de la sobriété classiques lui firent trouver l'accord parfait avec l'âme de la musique et le style monumental que le cadre urbain lui offrait.

Ami de la vérité, de la clarté précise, de l'élégance des tons amortis et graves, Cassandre a redonné au décor français contemporain un style et une dignité qu'il était tenté de perdre.

Maurice BRIANCHON

Maurice Brianchon (1), peintre avant toute chose, mais attiré dans ses sources d'inspiration par le monde de la fiction, devait être naturellement conduit à la décoration théâtrale. Moins Cartésien et Cézannien que Cassandre, poète de la ligne et du volume, Brianchon est poète de la tache colorée. La fraîcheur de son art au charme discret, la finesse de sa culture, un certain « atticisme parisien » unis à son sensualisme délicat en font l'héritier de cet art des fêtes galantes du XVIII[e] siècle, mais aussi l'héritier d'une vision picturale qui de Corot à Vuillard et Bonnard passe par Manet et les Impressionnistes avec la révélation que fut pour ces peintres la découverte de l'estampe japonaise à la fin du siècle dernier.

Arlequins, polichinelles, personnages de ballet ou de bal masqué hantent son imagination. D'un pinceau plus indulgent que celui de Degas ou de Lautrec, il capte l'instantané d'un mouvement ou d'un repos dans les coulisses de l'Opéra.

Les spectacles de choix auxquels Brianchon apporta sa collaboration de peintre décorateur furent des rencontres miraculeuses dans une même veine charmante du goût français.

(1) Maurice Brianchon fut élève à l'Ecole des Arts Décoratifs, et très jeune, Sociétaire du Salon d'Automne. En 1924, il reçoit le prix Blumenthal, en 1939, le prix Carnegie. Il professa à l'Ecole des Beaux-Arts en 1937. La grande exposition organisée en Mars - Avril 1951, au Musée des Arts Décoratifs, embrasse son œuvre de peintre, de graveur, et ses différentes activités dans les domaines décoratifs de la tapisserie, de la porcelaine, du théâtre.

« Aubade » puis « Les Animaux Modèles » l'associèrent à l'inspiration savoureuse, cocasse et spirituelle de Francis Poulenc dans ces deux ballets donnés à l'Opéra. Pour « les Valses nobles sentimentales » Brianchon sut créer l'atmosphère qui convenait à l'art aristocratique de Maurice Ravel. Enfin la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault visait juste quand, voulant monter au Théâtre Marigny « Les Fausses Confidences » et « La Seconde Surprise de l'Amour » de Marivaux, elle faisait appel au talent policé de Maurice Brianchon.

Yves BONNAT

Yves Bonnat (1) se distingue de Cassandre et de Brianchon par une carrière plus exclusivement dédiée à la décoration théâtrale. C'est au titre de Secrétaire Général du Syndicat des Décorateurs Maquettistes qu'il organisait en Juin-Juillet 1950, à la Galerie la Boëtie, l'exposition « Le Décor de Théâtre (1947-1950) » en liaison avec le Congrès International du Théâtre qui siégeait alors à Paris. L'exposition des œuvres personnelles d'Yves Bonnat réunies sous le titre « Dessins et Décors » embrasse son activité de 1941 à 1951, traduite par les esquisses ou maquettes de 22 décors sélectionnés sur 52 spectacles auxquels il participa. Ce simple chiffre indique l'intensité d'une production qui va de la scène de l'Opéra à celle du Théâtre Populaire de Chaillot, aux petites scènes de Revue, aux spectacles de Tournée à l'étranger ou en province, car Yves Bonnat participe à cet effort actuel d'un grand intérêt pour la décentralisation théâtrale. D'un trait cursif et vigoureux Yves Bonnat a fixé les traits de nombreux artistes d'aujourd'hui : Lifar, Maurice Chevalier, Yves Montand, Gaby Sylvia, etc... Danseurs, équilibristes et forains ont souvent sollicité son crayon précis.

Retenons parmi tous ses décors ceux qu'il a composés dans une atmosphère aérienne (pour « Jeux », à l'Opéra-Comique, sur la musique de Claude Debussy,(1948); les lignes simples et les tons flamboyants convenant à « Septuor », ce ballet cruel de Francis Blanche et Jean Lutèce, monté par Serge Lifar à l'Opéra, en 1950, et dans la même année décors et costumes très stylisés pour « Jeanne au Bûcher » de Paul Claudel et Arthur Honegger, mise en scène par Jan Doat. Dynamique et direct l'art d'Yves Bonnat est un art de franchise d'un schématisme constructif traduit par des tons purs.

Christian BERARD

A la lumière de talents authentiques d'aujourd'hui, représentatifs de ce charme d'invention, de cette solidité précise, d'une humanité sans outrance propre au génie francais, la figure de Christian Bérard, décorateur de théâtre, prend déjà du recul et sa vraie stature. Christian Bérard appartenait à cette famille, clairsemée, d'artistes magiciens sans ascendance ni descendance dont l'art et la vie entremêlés sont aux confins du réel et de l'imaginaire. La grande exposition rétrospective organisée en 1950 au Palais de Tokio, n'a pas grandi le peintre malgré l'acuité des dons de portraitiste incontesté qu'il signalait dès ses débuts. Trop indolent et primesautier, trop doué peut-être, pas assez économe de ses dons pour les développer en profondeur dans les

(1) Exposition du 30 avril au 19 mai 1951 à la Galerie R. Creuze, 4, avenue de Messine, sous le titre : Yves-Bonnat, Dessins et Décors.

disciplines austères du peintre de chevalet et dans le cadre étroit d'un tableau, Christian Bérard, merveilleux magicien du réel transfiguré, devait atteindre la quintessence de l'art dans l'éphémère du décor théâtral. De Molière à Giraudoux, chaque réalisation nouvelle, au Théâtre de Louis Jouvet, apportait tout à la fois le choc de la surprise avec la certitude de la note juste qui magnifiant le texte, de façon royale, ne le trahissait pas cependant. Joie trop grande des yeux, diront les Jansénistes de l'art, mais régal sans équivalence et qui nous fait penser, en des jours où nécessité fait loi, à ce mot d'Anna de Noailles, magicienne du verbe, anticipant sur sa propre disparition « j'aurai été inutile mais irremplaçable ».

Hélène LECLERC.

Les Marionnettes Liégeoises

Grâce à la Société des Amis de la Marionnette (1) que préside le Docteur Bordier et dont Raoul Mialet est l'actif secrétaire général, Paris a pu, en mai dernier, voir, non pas dans des vitrines, mais en action (2) près de cent cinquante marionnettes de l'antique tradition liégeoise, sélectionnées parmi les deux mille que conserve le Musée de la Vie Wallonne à Liège dirigé par notre excellent collègue M. Remonchamps. La place nous manque pour dire le grand intérêt que présente cette manifestation pour la vivante histoire du théâtre. Le répertoire est tiré de cette *Bibliohèque Bleue* qui, comme l'a rappelé Mme Madeleine Fuchs (3), « depuis plus de trois siècles fait frémir le lyrisme de bien des générations et en particulier le cycle de Charlemagne (*La Mort de Roland, La Jeunesse d'Ogier, La Délivrance des Pairs de France,* etc...). Est-il besoin de rappeler ici que les antiques marionnettes liégeoises sont des marionnettes « à tringle » et qu'elles pèsent autour de 10 kilogs ? Simplifiées à l'extrême ces marionnettes conservent une étonnante force de vie, — comme d'ailleurs le répertoire chevaleresque annonciateur du mélodrame historique dont elles sont mieux que des acteurs « de chair et d'os » les parfaites interprètes.

---

(1) Nous avons signalé dans notre numéro I, 1950, p. 79, la création et les buts de cette Société, avec qui nous entretenons d'intimes relations de travail et d'amitié.

(2) Manieurs : MM. Victor Verres, Adrien Dufour, Hector Van Mullen.

(3) Arts, N° du 11 mai 1951.

Les origines du Cirque en France

Dans la salle des actionnaires du Cirque d'Hiver, le 23 décembre dernier, fut inaugurée l'exposition de la collection Heynon, sur l'initiative du Club du Cirque (Président Henry Thétard). Cette exposition rassemblait un ensemble de documents de premier intérêt. Nous signalons à ce propos que le Club du Cirque (siège social, 31, rue Bonaparte, 6e) publie un bulletin trimestriel. Dans les cinq premiers numéros on trouvera les plans des petits chapiteaux actuellement en cours d'exploitation.

LIVRES ET REVUES

HISTOIRE DES THEATRES EN PROVINCE

AMIENS

Jean NATTIEZ, **Un siècle et demi de vie théâtrale à Amiens,** vingt articles parus dans *Le Courrier Picard* (17 décembre 1949-28 janvier 1950).

Poursuivant les recherches d'Elie Niquet et Henri Chenu, dont les travaux sont restés manuscrits (1), M. Jean Nattiez, à qui l'on doit déjà une *Bibliographie du Théâtre en Picardie* (2), vient de publier la première étude d'ensemble sur le Théâtre d'Amiens construit en 1780 et dont seule subsiste aujourd'hui la façade (3). Cette étude est accompagnée d'une importante iconographie (plus de quarante documents et portraits).

M. Nattiez a distribué son travail en chapitres modelés sur les nécessités d'un journal quotidien d'information : titre général, titre du jour, sous-titres piquants. Ce procédé très vivant lui a permis d'étudier sans jamais laisser fléchir l'intérêt une exploitation théâtrale qui s'étend de 1780 à 1940.

Si Amiens ne possédait pas « le plus ancien théâtre de France » (comme M. N. l'annonce dans un titre destiné peut-être à frapper l'esprit de ses concitoyens), ce n'en était pas moins l'un des premiers dans la floraison de salles de spectacles édifiées par les villes au XVIII[e] siècle ; c'était peut-être le premier disposant d'un réservoir de grand secours contre l'incendie, installé dans les combles. (4)

La construction, les difficultés d'amortissement (elles s'étendent de 1779 à 1821), les transformations intérieures parallèles à l'évolution des mœurs et du goût (sans parler des décorations emblématiques changeantes comme les régimes ; le rideau d'avant-scène passe du vert bouteille de 1812 au rouge foncé de 1835), la vie difficile de directions et de troupes soumises à des conditions d'exploitation tyranniques et justifiant parfois un tel traitement, la fâcheuse concurrence des marionnettes (six spectacles prospères en 1826), l'exigence d'un public qui s'attachera jalousement jusqu'en 1908 aux prérogatives lui permettant de recevoir ou de refuser un « débutant » présenté pour la troupe sédentaire, les remous que provoquent l'indiscipline des militaires de la garnison, les réglementations municipales, les rebellions d'acteurs, l'intransigeance des spectateurs, les grandes dates et les grandes œuvres, le tableau de la troupe lyrique sédentaire de 1881 à

(1) Cf. Bulletin des *Historiens du Théâtre*, 4e année, N° 5 et 6, juillet 1936.

(2) Publiée par la Revue *Picardie*, 3e année, N° 4, 1946.

(3) Cf. photographie et notice dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1948-1949, No III, pl. h.t. XXII. Le recul prévu de la façade a été heureusement réalisé en octobre dernier. Cf. Theater aus Frankreich, N° 11, novembre 1950.

(4) Voir Max Fuchs, *La vie théâtrale en province*... T. 1., p. 64, P. Droz, 1933 (collect. Biblioth. S.H.T., vol III).

1914, les passages météoriques des grandes vedettes de la tournée... sont évoqués tour à tour et offrent des aperçus riches de questions et de correspondances. Amiens vit les débuts de Mlle Georges, fille de Georges Weimer qui dirigea le Théâtre de 1792 à 1812 (5). C'est Mlle Raucourt, venue en étoile de tournée, qui remarqua la jeune fille jouant des rôles d'enfant et décida d'en faire « un bel oiseau de tragédie ». Plus près de nous, M. N. évoque les débuts de la Petite Jojo dans le rôle d'Henriette des *Fossoyeurs de la Madeleine*, pièce amienoise d'Alfred Ansart, et retient pour nous la date de la création le 18 mars 1922, reconnaissant dans la benjamine du groupement de jeunesse théâtrale « L'Art dramatique » la comédienne Simone Renant.

Cet attachant panorama est la première forme, nous l'espérons comme M. Nattiez lui-même, d'une histoire complète et définitive du Théâtre d'Amiens. Dans l'effort de suscitation nouvelle de la vie dramatique régionale, Amiens qui fut si longtemps le chef-lieu d'une province théâtrale importante (M. N. signale que le circuit de la troupe s'étendit parfois jusqu'en Seine-et-Oise) a un rôle considérable à jouer. Les recherches et les témoignages que publie M. Nattiez sont là pour l'affirmer.

René THOMAS.

(5) Napoléon mêlait-il affaires des sens et administration ? Il serait curieux de rapprocher ses relations avec la fille du directeur du Théâtre d'Amiens de l'élaboration d'une réglementation du théâtre provincial qui devint son statut pour longtemps.



STRASBOURG

Pantaléon DECK, Docteur-ès-lettres. **Histoire du Théâtre français à Strasbourg (1681-1830).** Tome III des « Publications de l'Institut des Hautes Etudes alsaciennes ». Ed. F. X. Leroux, Strasbourg-Paris, 1948 : 317 pages.

M. P. Deck (1) s'est proposé de montrer qu' « au point de vue artistique la capitale de l'Alsace vivait de la vie même de la mère-patrie » et d'apporter sa contribution à l'histoire du théâtre en province.

M. Deck donne des documents nouveaux ou rassemble une multitude d'indications dispersées dans des ouvrages écrits pour la plupart en allemand, entre autres, le répertoire du Gymnase Protestant (1567-1614) et un répertoire de 1770-1773 puisé dans un manuscrit de la Bibliothèque de Strasbourg. (Als. 1179). On notera l'abondance des répertoires de la période révolutionnaire (utiles à tous ceux qui étudieront l'esprit public en province pendant la Révolution) et les états financiers détaillés. Un *index nominum et rerum* rend le volume commode à consulter bien qu'il ne comprenne pas la liste alphabétique des comédiens cités. Souhaitons que M. Deck poursuive son étude de la vie théâtrale non plus seulement à Strasbourg, mais en Alsace. A côté du théâtre sédentaire il y a toute une vie ambulante encore bien peu explorée ; les Archives Départementales du Bas-Rhin doivent posséder une correspondance préfectorale susceptible de fournir au moins le départ d'une telle investigation.

(1) Voir son étude sur les passages de comédiens à Strasbourg. Bullet. S.H.T. 1939, p. 119.

TOULON

Jacques PARES, archiviste honoraire de la ville de Toulon. **Le Théâtre à Toulon durant la Révolution**, « Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan ». Draguignan, Imp. Olivier-Joulian, *Mémoires LXVIII.*

Cette étude complète et développe des publications antérieures de M. Parès (1).

M. Parès distingue fort judicieusement entre l'exploitation théâtrale, en général mal connue, et la représentation elle-même qui retient davantage l'attention des érudits locaux.

M. Parès a vérifié les registres de police (amendes, certificats de résidence fournissent des noms de comédiens) autres que les archives militaires et surtout les archives hospitalières que l'on ne consulte jamais sans profit. Il a pu aussi glaner d'intéressantes précisions sur une époque pour laquelle, à Toulon pas plus qu'ailleurs, on ne dispose de liasses copieuses sur la vie du théâtre.

C'est ainsi qu'il nous révèle de nombreux noms de comédiens qui viendraient utilement s'insérer dans un supplément au Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle de Max Fuchs. Notons aussi qu'une liste de pièces jouées pendant la Révolution et une impression d'ensemble sur la tenue du public qui, malgré la réputation des méridionaux, paraît beaucoup moins agité que le public alsacien.

Mais l'élément essentiel de ces cent pages, nous le trouvons à la page 35 : une lettre du Comité des Rapports de l'Assemblée Nationale sur l'abolition des privilèges : « ne sont pas détruits les privilèges exercés pour l'utilité ou l'agrément du public... les spectacles ne pourraient se former ni se maintenir si les entrepreneurs n'avaient pas la certitude de n'être point contrariés par une concurrence qui les mettrait hors d'état de remplir leurs engagements ». (Arch. de la Ville de Toulon, L. 757). Cette lettre, non datée, peut être, d'après le contexte, placée vers juillet-août 1790.

Ainsi, contrairement à ce qu'ont cru certains historiens, la liberté d'exploitation ne s'est nullement développée pendant la Révolution ; et, en 1806, Napoléon n'aura donc pas à supprimer une liberté dont on n'avait pratiquement pas fait usage. Voilà qui fait mieux comprendre la sensation de continuité que donne l'étude de la vie théâtrale en province du XVIIIe au XIXe siècle.

J. N.

---

(1) *La Reprise de Toulon (1793) et l'opinion publique :* fasc. VI; *au théâtre,* et fasc. VII, *chansons et poésies* — ap. Bull. de l'Académie du Var : 1936-1937.

La présente étude est précédée de la réimpression d'un *Aperçu sur les spectacles de Toulon avant la Révolution* publié à Toulon en 1936, d'où nous extrayons certaines références dont la consultation peut être utile aux spécialistes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles :

L. HONORE : *Représentations scéniques en Basse-Provence du* XIVe au XVIIe *siècle, (Le Var Historique et géographique,* N° 20, oct. déc. 1924). Chanoine ALBANES. *Notes sur un mystère représenté à Toulon en 1333 (Revue des Sociétés Savantes.* 5e série, tome VIII, sept.-oct. 1874, p. 259). Ed. POUPEE, *Le théâtre à Toulon 1791-1792* (extr. du *Bulletin Historique et philologique, 1905).* Paris, 1908, in-8°.

LORIENT

Dr H.-J.-L. DEBAUVE, **La Jeunesse Bretonne de Marie Dorval,** in *Nouvelle Revue de Bretagne,* Rennes, mai-juin 1950, pp. 187-200.

Cette étude est un fragment du travail d'ensemble que le Dr Debauve prépare sur le Théâtre dans le Morbihan, — l'enfance et la prime jeunesse de Marie Dorval étant intimement mêlées à l'histoire du Théâtre de Lorient et de l'organisation administrative des spectacles dans la région, sous le premier empire.

S'appuyant sur des documents inédits, tirés des archives du Morbihan, l'auteur rectifie les erreurs de divers biographes ; il éclaire des points demeurés obscurs touchant la naissance, les débuts, le mariage et les premières tournées de la future interprète du mélodrame et du drame romantique.

Cette étude minutieuse, puisée aux meilleures sources, témoigne, une fois de plus, du haut intérêt que présentent, pour l'histoire générale du théâtre, les patientes recherches des érudits provinciaux.

Des études sur des points spéciaux de la vie théâtrale en province ont certainement paru dans les Bulletins, Mémoires, Publications des Sociétés savantes de province depuis 1940. Nous serions très reconnaissants à tous ceux de nos collègues qui en ont eu connaissance de nous communiquer les références, afin que nous puissions signaler les plus intéressantes, — un des buts essentiels de notre Société étant d'assurer la liaison entre des travailleurs isolés. C'est de la synthèse de ces recherches que naîtra une véritable histoire du théâtre en France dont les éléments sont encore trop dispersés.



Jean-Louis LOISELET. **De quoi vivait Molière ?** 1 vol. in-12, 132 p. Collect. « De quoi vivaient-ils ? » Ed. Deux Rives, 1951.

Ce que fut le train de vie de Molière, tapissier du roi, chef de troupe et comédien, les diverses sources de revenus qui lui permirent d'y faire face et de laisser un important héritage à sa veuve et à sa fille, il serait intéressant de chercher à l'établir avec précision. Le petit ouvrage de M.-J. Loiselet répond imparfaitement à cette attente, car il n'apporte rien de plus que ce que l'on a déjà pu déduire de l'étude attentive du Registre de La Grange et des documents publiés par Eudore Soulié en 1863. On ne peut douter que Molière, assisté de Madeleine Béjart, fut un homme d'affaires avisé et qu'il ne négligea aucune occasion de profits et de bonne gestion de ses biens. Nous aurions aimé que l'auteur nous en donnât une vue plus claire en allant aux sources, en poussant davantage ses recherches. Ne fait-il pas fausse route en inscrivant à la rubrique « amitié » certains prêts — dont celui fait à Lulli — qui semblent en fait d'avantageux « placements » ? L'examen de divers procès et affaires de recouvrement (l'affaire Cassagne et Martin-Melchior Dufort entre autres) comme aussi des relations d'affaires de Molière avec certains membres de sa

famille, fournisseurs du Roi et de la Cour, actionnaires de la Compagnie des Indes, n'apporterait-il pas des éclaircissements ? Tel qu'il est, ce petit livre a le mérite de poser la question et d'éveiller la curiosité des chercheurs.

L. Ch.

Pierre CORNEILLE. **Tartuffe ou la comédie de l'hypocrite,** présenté et préparé par Henry Poulaille (Anicot-Dumont).

C'est la thèse bien connue de Pierre Louys, déjà reprise récemment par Mme Elisabeth Fraser. M. Henry Poulaille annonce deux volumes où il retrouvera, paraît-il, *Corneille sous le masque de Molière.* Il commence par restituer *Tartuffe* à l'auteur de *Polyeucte.* Du moins l'affirme-t-il, car, pas plus que ses devanciers, M. Henry Poulaille n'apporte la moindre preuve susceptible de convertir les « moliéristes ». M. H. Poulaille procède, lui aussi, par affirmations péremptoires. Selon lui, toutes les grandes scènes de *Tartuffe* sont de Corneille ; les passages de farce, les hors-d'œuvre, le dénouement, les raccords, sont « du comédien Sganarelle », qui s'est contenté d' « abîmer » l'œuvre primitive. Je vous livre la thèse ; je n'argumenterai pas, car M. Poulaille n'offre pas matière à discussion. C'est article de foi, à prendre ou à laisser.

Partant de cette idée que le premier *Tartuffe* de 1664 est seul l'œuvre de Corneille, M. Poulaille a tenté une restitution de cette pièce en trois actes. Sans doute La Grange, qui avait quelque raison d'être bien renseigné, précise-t-il à deux reprises, dans son *Registre* et dans la préface de 1682, que le 12 mai 1664 les trois actes de *Tartuffe* joués à Versailles « étaient les trois premiers ». Mais il faut alors admettre que l'affaire du mariage Valère-Mariane restait en suspens et que la pièce s'achevait sur un premier triomphe de l'imposteur. En dépit de La Grange, certains moliéristes, tel G. Michaut, ont toujours soutenu que la pièce de 1664 était une pièce achevée : la meilleure preuve, dit G. Michaut, c'est que Molière, à toutes les attaques et interdictions, n'a jamais répondu par l'argument qu'on attendrait : mais vous me jugez sur une pièce inachevée, dont vous ignorez le dénouement !

Cela peut se soutenir. Mais du moins G. Michaut avouait-il qu'il était impossible, faute de témoignages contemporains, de rien savoir du premier *Tartuffe.* M. H. Poulaille a voulu aller plus loin : il a « restitué » l'état primitif de la comédie, qu'il attribue à Pierre Corneille. Il supprime à l'acte II la scène de dépit amoureux et incorpore l'acte IV à l'acte III. Il obtient ainsi une comédie fort disproportionnée, avec un premier acte de longueur normale, un second squelettique et un troisième hypertrophié. Cette fois, la pièce s'achève sur le triomphe définitif de l'hypocrite, ce qui expliquerait d'autant mieux le scandale et l'interdiction.

Vue de l'esprit, découpage purement arbitraire sans doute, mais somme toute hypothèse générale acceptable. Mais ce qui est proprement inadmissible, c'est le travail de démantèlement du texte, les coupures, les mutilations de vers, qui aboutissent parfois à laisser des vers sans rime, parfois à faire succéder quatre ou six rimes masculines ou féminines, parfois même à rendre le sens inintelligible et le style incorrect.

GEORGES MONGREDIEN.

Geoffrey BRERETON. **Jean Racine. A Critical Biography.** Londres, Cassel, 1951. In-16, 363 pp., ill.

Cette nouvelle et consciencieuse biographie critique de Racine, sans ouvrir d'horizons insoupçonnés sur la vie du poète, vaut essentiellement par sa clarté, ainsi que par la netteté avec laquelle l'auteur aborde certains problèmes controversés. Sur certains points cependant son argumentation ne me semble pas très convaincante, et notamment sur l'affaire de *Bérénice*, pour laquelle il s'oppose à Michaut et rend à Henriette d'Angleterre l'initiative de la rivalité entre Corneille et Racine. Selon M. B., d'autre part, Racine n'aurait jamais effectué de conversion, et sa renonciation au théâtre après *Phèdre* serait uniquement due à l'impossibilité de mener de front le métier d'auteur dramatique et sa nouvelle et honorable charge d'historiographe du roi ; sa piété serait une pure apparence nécessaire à sa nouvelle carrière officielle ; quant à son jansénisme, il n'aurait pas persisté au delà de son éducation à Port-Royal : ses lettres, son *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, son attitude à l'égard des Jansénistes à la fin de sa vie ne seraient que les manifestations de son loyalisme envers des amis et ne révèleraient aucun réel intérêt pour leur doctrine... Tout cela me semble un peu excessif et fait fi assez légèrement de certains aspects du caractère et du théâtre raciniens. Il n'en reste pas moins que M. B. rend compte avec précision et finesse de la valeur artistique des tragédies, et que son livre est une fort heureuse contribution à l'étude du poète, bien propre à le faire mieux connaître et aimer dans les pays anglo-saxons.

PIERRE MELESE.

Heskett PEARSON. **The last actor managers.** Londres, Methuen, 1951, in-8°, 84 p. ill. Index.

Un livre — abondamment illustré — consacré à ce que les Anglais nomment avec précision, Actor-Managers ou Regisseurs et que l'on se plaît dangereusement — dangereusement de par le vague de cette flatteuse dénomination sujette à toutes hyperboles — à nommer « animateurs ». Nous trouvons dans cet ouvrage des notices sur dix régisseurs anglais de la première moitié de ce siècle : Sir Johnston Forbes Robertson (voyez son portrait dans Hamlet), Sir Herbert Tree, Sir George Alexander, Sir Frank Benson, Lewis Waller, Sir John Martin-Harvey (qui collabora avec Reinhardt pour la mise en scène d'*Œdipus Rex* au Covent-Garden avec invasion des acteurs dans la salle), H.B. et Laurence Irving, Oscar Asche, et le dernier en date Harley Granville-Barker, mort en 1946. Il nous fut donné d'approcher ce grand comédien régisseur — qui fut aussi un grand lettré et un remarquable historien du théâtre — Nous nous bornerons à rappeler que Jacques Copeau le tenait en grande admiration : ce qu'on a nommé « le style Vieux-Colombier » lui doit beaucoup. Jacques Copeau ne l'a pas caché. « C'est parce que j'ai vu la *Nuit des Rois*, monté par Granville-Barker, que je l'ai monté moi-même ». Et quand on regarde les photos de certaines mises en scène de Granville-Barker (par exemple celle d'*Androclès et le Lion*, 1913), on voit combien fut grande l'influence mondiale de ce « grand amateur » dont le talent et la science égalaient la modestie.

L. Ch.

Robert PITROU. **L'Opéra italien au XVIIe siècle.** Larousse, Paris 1950, 68 pages.

Dans la collection « Formes, Ecoles et Œuvres musicales » que dirige Norbert Dufourq, M. R. Pitrou vient de faire paraître une petite plaquette sur l'Opéra italien au XVIIe siècle. M. Pitrou ne nous apprend pas grand chose que nous ne connaissions déjà et l'intérêt de son étude réside, en majeure partie, dans la réunion, sur un même sujet, de documents habituellement épars.

Nous assistons donc, d'une façon synthétique, à la naissance de cette forme d'art inventée par les Italiens, de Monteverdi à Cavalli, et de l'aspect qu'elle prit successivement à Florence, Rome, Venise Naples, avant de passer les frontières et de s'installer en France (avec Lulli), en Allemagne (avec Heinrich Schütz, précurseur de Mozart) et en Autriche, ainsi qu'en Angleterre (avec Purcell).

En définitive ce petit ouvrage, grâce à ses références précises, mérite de figurer dans la bibliothèque de tous ceux que passionne l'histoire du théâtre chanté.

André BOLL.

Rose WORMS-BARRETTA. **Le Nid, un foyer d'artistes à la « Belle Epoque »,** Lettre-préface de Pierre Fresnay, in-12, 260 p. Les Edit. Théâtrales, Paris 1951.

Dans une Lettre-Préface, Pierre Fresnay a dit l'intérêt de ce livre dans lequel Rose Worms-Barretta évoque ses souvenirs d'enfance : « Un grand comédien, une grande comédienne, cela se manifeste de temps à autre ; il y en a eu à toutes les époques et il y en aura. Ce qui est rare, c'est un couple de grands comédiens, un couple durable, uni, heureux, noble... »

Outre l'intérêt purement sentimental et représentatif de la vie d'un couple de sociétaires de la Comédie-Française entre 1890 et 1902, l'historien du Théâtre trouvera dans ces souvenirs d'utiles indications sur la façon dont Worms concevait l'interprétation de certains grands personnages — dont celui d'Alceste (pp. 203-210).

L. Ch.

Lynton HUDSON. **The english stage (1950-1950),** London, George G. Harrap and co. LTD, 1951, in-12, 224 p. illustr.

« Il y a des époques où l'auteur, en vérité, ne compte que fort peu ; et pourtant le théâtre a continué et progressé. » C'est, dit M. Lynton Hudson, que la vie dramatique n'est pas conditionnée que par les auteurs : l'acteur, le directeur, le décorateur, le critique, le théoricien ont, tour à tour, un moment de prédominance, sans oublier « *le public, aussi indispensable au théâtre que l'océan au bateau* ».

C'est dans cet esprit que fut composé cet ouvrage qui se propose de dégager les éléments et le caractère spécifique du théâtre en Grande-Bretagne, de 1850 à 1950. Il faut savoir gré à l'auteur de n'avoir pas négligé ces « riens », ces humbles réalités et détails de métier, ces menus incidents de coulisses, toutes ces contingences, tous ces « potins », toute cette « cuisine » que rejettent trop souvent les historiens et les critiques : ils contribuent, pour une part importante, à créer le *climat théâtral* d'une époque. C'est quand il semble qu'il ne se passe rien, que se prépare souvent l'avènement d'un grand poète dramatique. A ce titre, l'étude de M. Lynton Hudson offre aux futurs historiens du théâtre contemporain une source précieuse d'information et de réflexion, sous une forme à la fois vivante et très sérieusement documentée.

R.-M. M.

Pierre TUGAL. **La Danse et les Danseurs** (Petite Histoire de l'Art et des Artistes), Ed. Fernand Nathan, Paris. 156 pages, nombreuses illustrations dans le texte.

Ce récit du développement de la danse et du ballet depuis les origines est rapide, clair et complet. L'illustration, bien choisie et bien exécutée, précise adroitement les étapes de cette progression, qui nous amène à l'époque présente, et aux formules très diverses du spectacle chorégraphique contemporain. Très heureusement l'auteur expose la part historique qui revient aux rénovateurs récents : Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Kurt Jooss, dont l'influence sur l'art du Ballet au cours du siècle a été considérable. La partie consacrée à la seconde période du Ballet Russe de Diaghilew efface un peu trop, peut-être, la valeur de la personnalité de Massine, de Balanchine et de Mme Nijinska, et leur action est trop absorbée, semble-t-il, dans le rayonnement de celle de Serge Lifar, danseur-interprète ; cette préoccupation d'un élément personnel fausse les perspectives de cette époque créatrice. Le lecteur rectifiera quelques négligences : c'est Lucien Petipa (et non Marius) qui, à la page 75, danse avec Carlotta Grisi ; et la page 100 montre Tamara Riabouchinska et non Mlle Tallchief. Il faut lire à la page 93 *Noces* (et non *Nous*) ; et le maître de ballets Aveline, de l'Opéra, se prénomme Albert (et non pas Claude, comme l'homme de lettres) ; et de même l'orthographe de Solange Schwarz, Honegger, Markévitch. La chorégraphie de *la Belle au Bois dormant* remonté à Londres par Diaghilew en 1922 était celle de Petipa, et la part qu'y prit Mme Nijinska se limita à trois brefs numéros : le pas des Trois Ivan, un ensemble de Chasseurs, une variation d'Aurore qui avait été supprimée lors de la création à Saint-Pétersbourg...

P. M.

BALLET : album de photos, par Serge LIDO. N° spécial de l' « Art et Industrie ». 88 planches, avec préface d'André Maurois et Notices. 110 pages (héliogravure à plat).

Nouveau recueil de photos, établi par Serge Lido, des principaux artistes de la Danse, qui se sont mis en évidence au cours des repré-

sentations de Ballet depuis un an. Certaines sont des portraits pris sur la scène même et dans le personnage interprété ; d'autres sont des photos « en action » saisies dans le cours de la représentation. Les premières pages sont réservées à l'Opéra ; les suivantes rappellent les visites à Paris des compagnies étrangères : Ballet theatre de New-York, Ballet Rambert de Londres, Ballet de Cuevas, Ballet des Champs-Elysées... Les amateurs rechercheront ces belles images de Jean Babilée, Kalioujni, Walter Gore, Youschkévitch, Serge Golovine, Georges Skibine ; et de Renée Jeanmaire, Nina Vyroubova, Irène Skorik, Rosella Hightower, Colette Marchand, Marjorie Tallchief, Paula Hinton, Jacqueline Moreau.

On comprend mieux, à examiner ces photos, comment les sévères disciplines « classiques » de la barre et du milieu, éduquent, façonnent stylisent les corps, pour en faire un docile instrument d'expression.

P. M.

Pas de Deux, the art of Partering, par Anton DOLIN. 62 pages, avec 19 photos et 10 croquis. Londres, A. et Ch. Black édit. 1951.

Après la mort de Diaghilew, Anton Dolin poursuivit une très belle carrière de danseur, de chorégraphe et de directeur de spectacles, avec deux des plus illustres danseuses actuelles : Olga Spessivtseva et Alicia Markova. Il donne, ici, la substance se son expérience comme « partenaire » d'étoile : rôle capital et effacé, modeste mais essentiel... Sa leçon porte sur l'interprétation de trois morceaux très célèbres : les deux adages du *Lac des Cygnes*, le grand adage de *Giselle* (acte II) et le pas de deux de *Casse-Noisette*, chefs-d'œuvre du grand style classique du XIX[e] siècle. Sous la précision du « manuel » on sent une chaleur d'enthousiasme d'artiste.

P. M.





BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABREVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age nouveau.* — **B.E.T.** — *Boletin de Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** — *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** — *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.R.A.F.A.** — *Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.A.D.** — *Cahiers d'Art Dramatique.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysios.* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Eudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **E.T.J.** — *Education Theatre Journal.* — **F.** — *Figaro.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **Fr.R.** — *French Review.* — **Fr.St.** — *French Studies.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **G.R.** — *Germania Review.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux Tréteaux et Personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **L.M.** — *Larousse Mensuel.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **M.L.N.** — *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** — *Modern Language Quarterly.* — **M.Th.** — *Master's Thesis.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** — *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** — *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature Comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **S.A.B.** — *Shakespeare Association Bulletin.* — **St.Ph.** — *Studies in Philology.* — **T.F.** — *Theater aus Frankreich.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.M.** — *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **Y.Fr.St.** — *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par :
Rose-Marie MOUDOUES et Pierre MELESE.

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET REPERTOIRES — CATALOGUES

331. *A bibliography on theatre and drama* 1937-1947. Compiled and edited by Commettee on Research. American Educational Theatre Association. Speech Monographs. Vol. XVI, N° 3, Nov. 1949.

332. *Bibliographie des travaux sur l'histoire du théâtre portugais parus de* 1947 *à* 1950. **B.H.T.P.** T. II, N° 1 1951.—

333. MESSNER (Charles). — *The French Theatre. A bibliography.* **Y.Fr.St.** III. 1, 1950.

Traductions anglaises des pièces françaises, études, critiques, livres publiés en anglais sur le théâtre français moderne (XVIIe-XXe S.).

334. TALVART (H.) et PLACE (J.). — *Bibliographie des auteurs modernes de langue française* 1801-1950. T.X. Paris, Horizons de France, in-8° raisin, 370 p.

G. Imann, Panaït Ishati, Max Jacob, Victor Jacquemont, E. Jaloux, F. Jammes, J. Janin, A. Jarry, J. Jaurès, R. Johannet, J. Jolinon, J. Joubert, P. J. Jouve, M. Jouhandeau, C. Jullian, J. Jullien, G. Kohn, A. Karr, J. Kessel, T. Kingsor, P. de Kock, E. Labiche, Ch. de Laclos, R. P. Lacordaire, J. de Lacretelle, J. Laforgue.

335. SCHNITZLER (Henry). — *Some developments in theatre research abroad.* **E.T.J.**, May 1950.

Bibliograhie internationale des publications sur le théâtre.

Voir aussi N°s 397, 488.

III

GENERALITES

Esthétique, philosophie et techniques dramatiques. Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

336. FERGUSSON (F.). — *The idea of a theatre.* Princeton, Princeton University Press, 1949, 240 p.

337. GILBERT (Allan H.). — *Aristotle's four species of tragedy (Poetics* 18) *and their importance for dramatic criticism.* American Journal of Philology, LXVIII, Oct. 1947, pp. 233-247.

338. HASKITT (H.O.). — *The acting and production principles of Stanislawsky and Meyerhold.* Th. dirigée par V.B. WINDT, University of Michigan.

Comparison of acting techniques and productions objectives.

339. HUGO (Victor). — *La préface de Cromwell.* Introd. de P.-O. Lapie. Paris, les Belles Lectures, N° 166, 1951.

340. NEWELL (Grace Margaret). — *The treatment of Social Issues in American Comedy* 1920-1942. Doctoral Dissertation. Northwestern University, 1947.

341. O' SULLIVAN (Eugène). — *An inquiry into the relationship between the traditional concept of tragedy and certain moral and philosophical norms into United States between* 1920 *and* 1940. **M.Th.** dirigée par Walter Ken, Catholic University of America, Washington, 1947.

342. RAGGHIANTI (C.). — *Gautier e il teatro come visione.* Letterature Moderne, N° 1, 1951.

343. SCHWARTZ (Jack). — *The history, techniques and styles of the circular theatre.* **M.Th.** dirigée par Leonard Leone, Wayne University, Detroit, 1947.

344. SOPER (Paul L.). — *Backgrounds of naturalism in the theatre.* **Q.J.S.** Fév. 1947.

An exposition of the sources of earleir and later movements, indicating possible current misconceptions about naturalism in the theatre.

345. STANISLAVSKI. — *Cinq causeries inédites.* **R.T.** N° 15, 1951.

346. THOMPSON (Allan R.). — *The anatomy of drama.* University of California Press, 1947, 2e édition.

Voir aussi N° 534, 546.

IV

THEATRES ET TROUPES

b) Architecture, aménagement, équipement

347. *Studio theatre at Bristol University,* Theatre in Education, Avr. 1951.

Plans, architecture, équipement.

348. BURRIS-MEYER (Harold) et COLE (Edward). — *The audience hears.* Progressive Architecture, XXVIII, Oct. 1947, pp. 76-80.

349. DEWEY (Walter S.). — *The use of deged cellulose acetate and methyl methacrylate as color media.* **M.Th.** dirigée par A. Gillette et E.C. Mabis, State University of Iowa, 1947.

350. FUCHS (Theodore). — *Recommend layouts of stage lighting equipment for non-commercial stages of various sizes.* Evanston, Illinois, Northwestern University Theatre, 1947, ill.

351. HALSTEAD (W.P.). — *Broadway gets an arena stage.* **E.T.J.**, Oct. 1950.

352. NOVE (Joan). — *Arena theatre in Norfolk.* Theatre in Education, Mars 1951.

353. SAVACOOL (John Bennett). — *En Amérique on résoud le problème de l'architecture théâtrale : retour à l'arène antique.* **A.** 23 Mars 1951.

354. WALKER (John). — *Adaptable scenary.* Carolina Stage II, Janv. 1947, pp. 7-12.

A practical outline for the designing and building of multipurpose scenery for low budget producing.

355. WHITE (Melvin-Robert). — *Cut-down scenery.* Players Magazine XXIII, Av.-Mars 1947.

Brief suggestion on construction and use of cutdown scenery.

356. YEATON (Kelly). — *Wired for sound.* The Playshop, VIII, Fév. 1947, pp. 1-6.

Practical suggestions for handling sound and music in theatre production.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage distribution, etc...

357. — *Baroque and romantic stage design.* Edit. by Janos SCHOLZ with an int. by A. Hyatt MAJOR. New-York, H. Bittner and C°, 1950, 122 reprod. et 97 pl., 40 p. texte.

358. BARRAULT (Jean-Louis). — *La répétition, la représentation.* **Y.Fr.St.** III, 1, 1950.

359. BELLONDI (G.). — *Adolphe Appia. Mostra delle scenographia.* Roma, Soc. Grafico, 1950, in-8°.

360. BLAKELEY (Don F.). — *Italian, Renaissance and baroque scenic design; its basic principles of spatial organization.* **M.Th.** dirigée par Lynn Orr, Wayne University, Détroit, 1947.

361. COGNIAT (Raymond). — *Mise en scène et interprétation.* **A.** 23, Fév. 1951.

362. — *Style et instinct.* **A.** 23 Mars 1951.

363. DOAT (Jan). — *Pratique du théâtre. I, Sur le travail de mise en scène.* **R.T.** N° 15, 1951.

364. DOWNER (Alan S.). — *Macready production of Macbeth.* **Q.J.S.**, XXXIII, 1947, pp. 172-181.

365. FRIEDERICH (W.J.). — *The style of scenery design. False proscenium and screen sets.* Dramatics, Mars 1951.

366. — *The style of scenery design : curtain sets and curtains. Dramatics*, Fév. 1951.

Plantation pour Othello.

367. HALE (George Hardin). — *Meyerhold's theories of dramatic production.* **M.Th.** dirigée par Valentine B. Windt, University de Michigan, 1946.

Meyerhold's views of function of actors, directors and scene designers and his procedure of preparing production.

368. NIEMEYER (G. Ch.). — *The evolution of baroque theatre design in Italy.* **T.A.M.** 1942, XXVI, pp. 36-42.

369. SEIBERT (Roberta). — *A study of the interpretation of Ibsen's « Hedda Gabbler ».* **M.Th.** dirigée par L.M. Eich, University of Michigan, 1946.

Interprétation du rôle par différentes comédiennes de 1891 à 1943.

370. SOLOMON (Arthur Lewis). — *The staging of Hamlet and elisabethan stage conventions.* **M.Th.** dirigée par R.B. Sharpe, University of North Carolina, 1947.

371. THOMASON (Alton P.). — *Some famous Hamlets. Their place in the progress of english acting ans stagecraft.* **M.Th.** dirigée par R.A. Law, University of Texas.

372. VARDAC (A.N.). — *From David Garrick to D.W. Griffith : the photographic ideal.* **E.T.J.** Mars 1950.

373. WALSH (Frederick). — *The functions of scenic design.* Dramatics Magazine, Déc. 1947.

374. VILAR (Jean). — *Le directeur et la pièce.* **Y.Fr.St.** III, 1, 1950.

Voir aussi N°s 414, 453, 464, 538.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

375. BARTLEY (J.O.). — *Irish, Welsh and Scottish costume before the interregnum.* **T.N.** April-June, 1951, ill.

376. BARTON (Lucy). — *A note on the pastoral tradition in french stage costume.* Speech monographs, XI, 1944, pp. 115-120.

377. LAWER (James). — *Dress.* London, John Murray, edit.

V

LE COMEDIEN

378. — *Actors on acting. Theories, techniques and practices of the World's great actors, told in their own words.* Edit. with int. and Biog. notes by Toby COLE and Helen KRICH CHINOY. New-York, Crown Publishers, 1949, XIV - 596 p.

379. DOLMAN (John). — *The art of acting.* New-York, Harper and Brothers, 1949, XX - 313 p.

380. FOWLIE (Wallace). — *Mystery of the actor.* **Y.Fr.St.** N° III, 1, 1950.

381. GEORGE (Mean M.). — *A comparison of the acting styles of Sarah Bernhardt, Ellen Terry and Eleonora Duse.* **M.Th.** dirigée par Leonard Leone, Wayne University, Détroit, 1947.

382. PAYNE (Iden). — *Directing the verse play.* **E.T.J.** Oct. 1950.

383. SIMONE (Mme). — *Vous êtes tous des comédiens.* **O.** 14 Mars 1951, en partie reproduit dans l'*Amateur,* N° 25, Mai 1951.

Texte du premier cours radiodiffusé.

Voir aussi N° 529.

VI

BIOGRAPHIES

384. GABRIELLO. — *Souvenirs d'un homme de poids.* Paris, Edit. Rabelais, in-8° cour., 300 p.

Souvenirs de Gabriello *avec des textes inédits de* Marcel Aymé, J. de Létraz, Jean Rieux, R. Carlès, R. Souplex, P. Dac, A. Warnod, Mauricet, Ch. Lude, Dc Paul, R. Dunan, J. C. Paulin, M. E. Grancher.

385. GUTH (Paul). — *Quarante contre un.* Paris, Denoël, 1951, 12×19, 336 p.

Portraits d'Alain, F. Ambrière, Audiberti, M. Aymé, J.-L. Barrault, G. Bauer, A. Billy, M. Blancpain, H. Calef, Blaise Cendrars, Clouzot, M. Chevalier, J. Cocteau, P. Descaves, Van Dongen, Y. Printemps, P. Fresnay, G. Duhamel, G. Marcel, J. Galtier-Boissière, Y. Gandon, L. Gilloux, Yvan Goll, E. Henriot, A. Hoog, Louis Jouvet, L. Joxe, R. Kemp, L. Larguier, Claude-Edmonde Magny, C. Malaparte, H. Mondor, F. Mauriac, J. dos Passos, R. Peyrefitte, G. Pioverne, R. Queneau, J. Supervielle, E. Triolet, P. Vialar.

BARETTA.

386. WORMS-BARETTA (Rose). — *Le nid. Un foyer d'artistes à la belle époque.* Préface de Pierre FRESNAY. Paris, Editions Théâtrales, in-12, 260 p. ill. **C.R.**

CASSANDRE.

387. — *Biographie, œuvres.* **T.F.** N° 12, 1950.

COPEAU (Jacques).

388. — *Jacques Copeau.* **Y.Fr.St.** III, 1, 1950.

DULLIN (Charles).

389. — *Charles Dullin,* **Y.Fr.St.** III, 1, 1950.

LAVALLIERE (Eve).

390. ENGLEBERT (Abbé). — *Vie et conversion d'Eve Lavallière,* Paris, Plon, 1950, in-16, XI - 338 p.

MARAIS (Jean).

391. COCTEAU (Jean). — *Jean Marais.* Paris, Calmann-Lévy, 1951, 14×19, 128 p., Collection « Masques et Visages ».

VIII

HISTOIRE DE LA LITTERATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

392. ARISTOPHANE. — *Les Oiseaux - Lysistrata.* Texte établi par V. COULON et traduit par Hilaire VAN DEELE. Paris, Belles Lettres, 1950, in-8°, 178 p.

393. COLEMAN-NORTON (P.-R.). — *Review of Old age in roman drama.* Classical Bulletin, XXIII, 1947, pp. 33-40.

394. HERRIOT (Edouard). — *Etudes Françaises.* Genève, Edit. du Milieu du Monde, 1950.

Vaugelas. *Le Tombeau* de Chateaubriand. Lamartine, *homme politique. Les papiers secrets de* Salvaudy. E. Renan *vu de Tréguier. Un héritier de Molière :* Georges Courteline. E. Rostand. A. de Noailles, *etc...*

395. KERNODLE (G.R.). — *History for the modern produced.* **E.T.J.**, Mai 1950.

396. ROUSSEAUX (André). — *Le monde classique.* Paris, Albin Michel, 1951, in-16 cour., 276 p.

c) XVIe siècle

397. CRAIG (Hardin). — *Recent litterature of the Renaissance.* **St. Ph.** each April 1942-47. A Bibliography.

398. LAWTON (H.W.). — *Handbook of french Renaissance dramatic theory.* Manchester, University Press, 1949.

d) XVIIe siècle

399. MULLINS (C.S.). — *Some aspects of the theatre in 17th century France.* Culture, Québec, Sept. 1950.

CORNEILLE.

400. KLENKE (Sister M. Amelia). — *The Cid,* 1636 *or* 1637. **Fr.R.** XXIII, 28-30 (1949). — *Cf.* réfutation de LANCASTER, *ibid.* Mars 1950.

401. — *The Richelieu-Corneille rapports.* **PMLA,** LXIV, 724-745, 1949. — *Cf.* réfutation de LANCASTER, *ibid.* XLV, 322-328, 1950.

402. FELDMAN (Harold). — *Corneille provincial advocate and breviary of kings.* **Fr.R.** XXIV, 13-25, Oct. 1950.

403. RUFF-LANGUILLAIRE. — *Polyeucte.* Annales de la Faculté d'Aix, 1945-50.

MOLIERE.

404. — *Une édition grenobloise des Précieuses Ridicules en* 1660. Bulletin Philologique et Historique du Comité des Travaux Historiques, 1946-1949.

405. BAENNINGER (V.). — *Das Komische in Molière George Dandin.* Trivium, Helft 3.

406. LOISELET (Jean-Louis). — *De quoi vivait Molière ?* Paris, Deux Rives, 1950, in-16, XII, 132 p. **C.R.**

407. MAUDUIT (Jean). — *La guerre des Tartuffe.* **E.** Avr. 1951.

408. PIKE (R.E.). — *A contemporary judgment on Molière.* **M.L.N.** LXIV, 49-51 (1949).

Besançon dans les « Médecins à la censure ou Entretiens sur la médecine » (Paris, Gonthier, 1677) affirme qu'en réalité, Molière a révéré l'art de la médecine tout en le critiquant sur la scène.

409. SPOERRI (Theophil). — *The smile of Molière.* **Y.Fr.St.** N° III, 1, 1950.

Voir aussi N° 420, 583.

RACINE.

410. — *La technique de Racine à ses débuts.* **Fr.St.**, Janv. 1951.

411. BUTTER (Ph. F.). — *La tragédie de Bérénice.* **Fr.St.** Juil. 1949.

412. DIMOFF (Paul). — *Racine et Boileau historiographes du Grand Roi.* Mém. de l'Académie Stanislas, 1946-49.

413. DURAND (M.). — *Ce que Racine pensait de notre prononciation.* **Fr.R.** Oct. 1950.

414. EUSTIS (Alvin A.). — *Rachel's Racine : classical or romantic.* **MLQ** X, 438-443, 1949.

415. LEROY (Georges). — *Réflexions sur la tragédie, « Athalie » de Jean Racine.* Avant-Propos de Jean-Louis BARRAULT. Paris, Letouzey et Ané, 1950, in-16, 64 p.

*Introduction à la mise en scène d'*Athalie *à paraître aux Edit. du Seuil.*

416. MAY (Georges). — *La genèse de Bajazet.* **MLQ** IX, 152-164, 1948.

417. — *Comment Racine distribuait ses rôles.* **Fr.St.** Oct. 1950.

418. MORAND (Marcel I.). — *Une défense nouvelle du classicisme sous la Restauration. Ch. Dupin, Lettre à Milady Morgan sur Racine et Shakespeare. Paris* 1818. **Fr.R.** Oct. 1950.

419. PICARD (Raymond). — *Racine among us.* **Y.Fr.St.** N° III, 1, 1950.

420. PICKE (R.E.). — *Racine and «Le cocuage de Molière».* **MLN.** LXIV 51-52, 1949.

Racine serait l'auteur d'un livre de ce nom paru en 1672, signalé dans la table du Recueil Jamet, mais non retrouvé.

421. POMMIER (Jean). — *La genèse d'Esther et d'Athalie.* **RHL.** Janv.-Mars 1951.

A propos d'un livre récent.

422. ORCIBAL (Jean). —*L'enfance de Racine.* **RHL**, Janv.-Mars 1951.

423. THOMAS (M.) et SEGUIN (J.-P.). — *A propos de notes inédites de Racine.* **RHL**, Janv.-Mars 1951.

424. VANUXEM (Jacques). — *Sur Racine et Boileau librettistes.* **RHL**, Janv.-Mars 1951.

e) XVIIIe siècle

BEAUMARCHAIS.

425. RICHARD (Pierre). — *La vie privée de Beaumarchais.* Paris, Hachette, 1951, in-16, 285 p.

DIDEROT.

426. — *A propos de « Est-il bon ? est-il méchant ? ». Extraits de la Gazette de Champfleury en* 1836. **A.** 23 Fév. 1951.

MARIVAUX.

427. — *Théâtre.* Int. de R. KEMP. Paris, Hachette, 1951, 105×135.

VOLTAIRE.

428. RUSSELL. — *Voltaire, Dryden and heroic tragedy.* Columbia University Press, 1946.

f) XIXe siècle

DUMAS (Alexandre).

429. BELL (A. Craig). — *Alexandre Dumas : a biography and study.* Londres, Cassel, 1950.

MALLARME.

430. DOUGLAS (Kennett). — *A note on Mallarmé and the theatre.* **Y.Fr.St.** N° III, 1, 1950.

MUSSET (Alfred de).

431. — *Comédies et Proverbes.* T. III. Paris, Imprimatur, 1951, in-16, 345 p. Ill. de Pierre LEROY, gravées sur bois en couleur par Roger BOYER.

Lorenzaccio - Les Caprices de Marianne.

432. VALOGNE (Catherine). — *Le centenaire des Caprices de Marianne.* **A.** 16 Mars 1951.

NERVAL (Gérard de).

433. BORGAL (Clément). — *De quoi vivait Gérard de Nerval ?* Paris, Deux-Rives, 1950, in-16, 127 p.

g) XXe siècle

434. COINDREAU (M.). — *L'évolution du théâtre français contemporain.* **Y.Fr.St.**, III, 1, 1950.

435. DOISY (Marcel). — *Les romanciers du théâtre.* L'Amateur, N° 24, Mars 1951.

ANOUILH (Jean).

436. GUERMANTES. — *Un soir à l'Atelier.* **F.** 28 Février 1951.
A propos de Colombe de Jean Anouilh.

437. LERMINIER (Georges). — *Jean Anouilh et l'ingénuité.* Terre Humaine. N° 4, 1951.

438. LES SEPT. — *Anouilh ou Le rose et le noir.* **G.L.** 15 Décembre 1950.

CAMUS (Albert).

439. BREE (G.). — *Albert Camus et le théâtre de l'équipe.* **Fr.R.** XXII, 225-229, 1949.

440. CARAZZOLO (M.). — *L'etica di Albert Camus.* Humanitas (Brescia). Déc. 1950.

441. LUPPE (R. de). — *Albert Camus.* Paris, Temps Présent, 12×18, 136 p.

CLAUDEL (Paul).

442. COENELL (K.). — *Les pièces de Claudel à la scène.* **Y.Fr.St.** III, 1, 1950.

COCTEAU (Jean).

443. BOORSCH (J.). — *L'usage du mythe dans le théâtre de Cocteau.* **Y.Fr.St.** III-I 1950.

GIDE (André).

444. — *Les caves du Vatican.* Sotie. Paris, Gallimard in-16, 267 p.

445. — *Souvenir d'André Gide.* La Table Ronde, N° 40, 1951.

446. — *André Gide e il teatro.* Scenario. N° 5, 1951.

447. ARLAND (Marcel). — *Gide et ses juges.* **O.** Mars 1951.

448. BOURIN (André). — *André Gide.* **L.M.** Avr. 1951.

449. HUMEAU (E.). — *Gide glorieusement multiple.* **A.** 23 Fév. 1951.

450. JOUHANDEAU (M.). — *Ma rencontre, la dernière, avec Gide.* **O.** 28 Fév. 1951.

451. MARTIN-CHAUFFIER (Louis). — *Adieu à André Gide.* Contemporains. Avril 1951, N° 4.

452. REBORA (Roberto). — *André Gide, un uomo libero.* **S.** N° 59, 1951.

453. VALOGNE (Catherine). — *André Gide et ses metteurs en scène.* **A.** 2 Mars 1951.
Avec une lettre inédite d'André Gide à Jean Vilar.

GIRAUDOUX (Jean).

454. MAY (G.). — *Jean Giraudoux diplomatie et dramaturgie.* **Y.Fr. St.** III-I 1950.

JACOB (Max).

455. — *Hommage à Max Jacob.* La Boîte à Clous, N° 10.
Avec une scène inédite de Max Jacob.

JARRY (Alfred).

456. LEBOIS (A.). — *Alfred Jarry, l'Irremplaçable.* Paris. Cercle du Livre Français, 1951, 240 p.

LENORMAND (Henri-René).

457. — *Cf.* p. 167.

MAURIAC (François).

458. — *Une communication.* **Y.Fr.St.** III-I 1950.

459. CORMEAU (Nelly). — *L'art de François Mauriac.* Paris, Grasset, 1951, in-8° écu, 428 p.

460. VIAL (F.). — *François Mauriac, auteur dramatique.* **Y.Fr.St.** III-I 1950.

MONTHERLANT (Henri de).

461. — *L'infini est du côté de Malatesta.* Paris, Gallimard, 1951, in-8°.
*Réflexions sur « *Malatesta* » et sur le véritable Sigismond.*

OBEY (André).

462. — *André Obey.* **T.F.** N° 1, 1951.

PAGNOL (Marcel).

463. KOELLA (Ch.-F.). — *Les Marseillais de Marcel Pagnol.* **Fr.R.** XXIV, 307-324, Fév. 1951.

ROSTAND (Edmond).

464. BRENNER (C.D.). — *Rostand's Cyrano de Bergerac : an interpretation.* **St.Ph.** XLVI, 603-611, 1949.
Voir aussi N° 394.

SALACROU (Armand).

465. HAHN (Paul). — *Introducing Armand Salacrou.* **E.T.J.**, Mars 1951.

IX

HISTOIRE DU THEATRE LOCAL

a) Paris

466. — *Paris Guide.* T. I. Paris, La Jeune Parque. 1951.

J. J. GAUTIER : *Le théâtre.* NORDMANN : *Petite histoire des Salles de Paris.*

467. — *Vingt-cinq ans d'élégance de Paris* (1925-1950). *La couture, miroir de la vie parisienne et des arts* (influences sur le théâtre, le cinéma, les ballets). Paris, Pierre Tisné, 1951. 355×265, 128 p., ill. de VAN DONGEN, DUFY, CHIRICO, SALVADOR, DALI, BENITO, CH. BÉRARD, PICASSO.

Introduction de COLETTE. *Textes et souvenirs de* Pierre MAC ORLAN, André FRAIGNEAU, Henri SAUGUET, Marcel JOUHANDEAU, Jean COCTEAU, Louis JOUVET, Germaine BEAUMONT, Louise de VILMORIN, Denise BOURDET, Nicole VEDRES.

468. BARROUZ (Robert). — *Paris des origines à nos jours et son rôle dans l'histoire de la civilisation.* Payot, in-8°, 250 p.

Un chapitre sur les théâtres.

469. FORKEY (L.O.). — *The theatres of Paris during the occupation.* **Fr.R.**, XXII, 299-305, 1949.

470. MOHRT (M.). — *Trois pièces de la saison théâtrale actuelle de Paris.* **Y.Fr.St.** III-I, 1950.

f) Pays de langue française

471. — *Le grand théâtre en flammes.* La Suisse, 2 Mai 1951.

Sur l'incendie du grand Théâtre de Genève le 1er mai.

472. — *Pour un théâtre romand, mais d'abord ambulant.* **T.G.** 16 Mars 1951.

X

HISTOIRES DES THEATRES ETRANGERS

ALLEMAGNE

473. RAPP (Franz). — *Germany.* In « *A History of Modern Drama* », New-York, 1947, Barrett H., Clark and George Freedley, pp. 76-123.

474. GŒTHE. — *Faust.* Introduction et notes du Prof. BEUTLER. Zurich, Artemis-Verlag, 1950, 837 p.

Avec le « Urfaust », *le* « Fragment », *les deux parties de l'œuvre définitive et les textes annexes tels que le* « Paralipomena » *et les Variantes pour la représentation et les textes où Goethe a parlé de son œuvre.*

475. — *Gœthe.* N° Spécial de la Revue d'Etudes Germaniques. N° 2-3, 1949.

476. FROMM (Hans). — *Eine finnische Gœthebiographie.* Deutsche Vierteljahrsschrift, Cahier N° III, 1950.

477. GRASSI (L.). — *Filosofia del « Faust ».* Siculorum Gymnasium (Université de Catane), 1949, II.

478. TECCHI (Bonaventure). — *Appunti per un saggio su Gœthe.* Letterature Moderne. N° 1, 1951.

479. CESCO (Bruno de). — *Il teatro di Ferdinando Bruckner e il mito della raza.* Ridotto, N° 3, 1951.

480. BRAUN (Frank). — *Gerhart Hauptmann's festpiel and Frenssen's Bismarck.* Germanic Review, 1947, pp. 106-116.

481. REICHARDT (Walter A.). — *The totality of Gerhart Hauptmann's work.* Germanic Review, XXI, 1946, pp. 143-149.

482. ULMER (B.). — *Leitmotiv and musical structure in the drama of Lessing.* Germanic Review, XXII, 1947, pp. 13-31.

483. HINTERHAEUSER (Hans). — *Teatro di Carlo Zuckmayer.* Ridotto N° 4, 1951.

AUTRICHE

485. SCHNITZLER (H.). — *Austria.* In « *A History of modern drama* ». New-York, Barrett H., Clark and George Freedley edit., pp. 124-150.

BRESIL

486. BASTIDE (R.). — *Le folklore brésilien.* Rev. de Psychologie des Peuples, 14, 1950.

ESPAGNE

487. CAMPOS (Armando de Mariay). — 30 *cronicas y una conferencia sobre el teatro de Cervantès.* Mexico, Compania de Ediciones Populares.

> *Sur les débuts de* CERVANTÈS. *L'influence de* LOPE *de* RUEDA. *Numance. Rapports de* CERVANTÈS *avec la Nouvelle-Espagne et le Mexique.*

488. GRISMER (R.L.). — *Bibliography of Cervantès : books articles and others studies on the life of Cervantès, his works and his imitators.* New-York, H.W. Wilson Company 1946.

489. GRUPP (W.J.). — *Jacinto Benavente : the development of a dramatic author.* **M.Th.** dirigée par G. Dule, Cornell University, Ithaca, 1947.

490. VIGNERAS (Ottilie). — *La pareja espiritualista en Galdòs* **M. Th.** dirigée par Joaquin Casaldureo, Smith College, Northampton, 1947.

491. WHATLEY (Frances). — *The life of the Drama in Lope de Vega.* **M.Th.** dirigée par A. Hamilton, University of Illinois, 1947.

ETATS-UNIS

492. BRANDES (Paul D.). — *Greek tragedy in New-York.* **M.Th.** dirigée par H.L. Ewbank, University of Wisconsin, 1947.

> *A survey of productions from the* 1830's *to the present day.*

493. COTTRELL (Reed B.). — *An introductory study of the training and background of the american actors* 1875-1900. **M.Th.** dirigée par C. Lowell Lee, University of Utah.

494. GAGEY (Edmond McAdoo). — *Revolution in american drama.* New-York, Columbia University Press, 1947.

A history and critical interpretation of American drama from 1912 *to* 1946.

495. JACOBSON (Margery Elizabeth). — *The american stage negro from* 1850 *to* 1870. **M.Th.** dirigée par R. Gale Noyes, Brown University, Providence, 1946.

496. McCONNANGHEY (D.A.). — *Strollers of the old frontier.* **M.Th.** dirigée par H.W. Thompson, Cornell University, Ithaca, 1947.

Information concerning the travelling companies west of the Alleghanies between 1815 - 1845.

497. McDAVITT (Elaine). — *A history of the theatre in Detroit from its beginning to* 1862. Doctoral Dissertation, dirigée par Louis M. Eich, University of Michigan, 1946.

498. MYERS (Paul). — *Augustin Daly and his company.* Dramatics, Mars 1951.

499. RITTENOUR (Robert G.). — *Four years of army theatre.* **M.Th.** dirigée par Louis M. Eich, University of Michigan, 1947.

500. STEPHENSON (Jim Bob). — *History of the legitimate theatre in Ann Arbor for the period* 1908-1918. **M.Th.** dirigée par Louis M. Eich, University of Michigan, 1947.

501. THOMPSON (D.W.). — *William Dean Howells and Henry James : the rise of realism in american drama and theatre* (1870-1890). Doctoral-Dissertation, Cornell University, 1947.

502. TOALSON (Margaret Ruth). — *American regionalistic drama : a survey of regions and methods.* **M.Th.** dirigée par Robert L. Ramsay, University of Missouri, 1947.

Voir aussi N°s 340, 341, 351, 353, 354, 589, 593, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 608, 617, 618.

GRANDE-BRETAGNE

503. — *Festival of Britain souvenir.* N° Spécial de The Amateur Stage, Mai 1951.

504. BLISTEIN (Elmer). — *Conceptions of Fate in Elizabethan tragedy.* **M.Th.** dirigée par W.T. Hastings, Brown University, Providence, 1946.

An analyse of the concept of fate in the classical and medieval background and specifically in the school of Kyd, in Marlowe and in Shakespeare.

505. CROWELL (Jane). — *A study of the later Plantagenet Rule* (1272-1399) *as material for English Drama.* **M.Th.** dirigée par Hilda M. Fife, University of Maine, 1947.

506. DUNKEL (W.D.). — *The career of G.W. Lowell.* Theatre Notebook, Avr.-Juin 1951.

Avec des lettres de KEAN.

507. DOWNER (Allan S.). — *Harley Granville-Barker.* Swanee Review, LV, 1947, P. 626-645.

508. HESKETH-PEARSON. — *The last actors managers.* Londres, Methuen C° Ltd., 1950, in-12 ill., index. **C.R.**

509. JOHNSON (S.F.). — *Early elizabethan tragedies of the Inns Court.* **M.Th.** dirigée par Hyder E. Rollins et Harry T. Levin. Harvard University, 1947.

510. LEMONNIER (Léon). — *La vie quotidienne en Angleterre sous Elisabeth.* Paris, Hachette, 1951, in-8°, 312 p.

511. MANDEVILLE (G.E.). — *The origins and early development of melodrama on the London stage* 1790-1840. Master-essays, Columbia University.

512. MYERS (Paul). — *Irving and the Lyceum Theatre Company.* Dramatics, Fév. 1951.

BEAUMONT et FLETCHER.

513. BATTLE (Guy A.). — « *Loves cure or the martiall maid* » *by Francis Beaumont and Fletcher.* **M.Th.** dirigée par A.H. Gilbert, Duke University, Durham, 1947.

CONGREVE.

514 CLANCY (James H.). — *The humorists : an elizabethan method of characterization as modified by Etheredge and Congreve.* Doctoral-Dissertation, dirigée par Hubert Hoffner, Stanford University, 1947.

515. HODGES (John). — *William Congreve.* Collier's National Encyclopedia, 1947.

516. — « *The Way of the world* ». Ibid.

517. NICKSON (J.R.). — *Congreve's theory and practice of comedy.* **M.Th.** dirigée par D. Macmillan, University of North Carolina, 1947.

DRYDEN.

518. STOKES (W.H.). — *The reputation of John Dryden as a dramatist.* **M.Th.** dirigée par G. Carver, University of Pittsburgh, 1947.

ELIOT (T.S.).

519. MATTHIESSEN (F.O.). — *The achievement of T.S. Eliot.* New-York, Oxford University Press, 1947, 2e Edition.

SHAKESPEARE (William).

520. ARTHOS (John). — *The naive imagination and the destruction of Macbeth.* A Journal of English Literatury, XIV, 1947, pp. 114-126.

521. BACON (Wallace). — *A note on « The Tempest » IV,* 1. Notes and Queries, CXCII N° 16, 9 Août 1947, pp. 343-44.

522. BALD (R.C.). — *Shakespeare on the stage in Restoration Dublin.* Public. of the Modern Language Association, June 1947, pp. 369-378.

523. — *The Shakespeare folios.* Book Handbook, I, Juill. 1947, pp. 100-105.

A popular account of the circumstances under which the earley editions of Shakespeare's collected works were published.

524. BALDWIN (Th. W.). — *Shakespeare's five-act structure.* Urbana, University of Illinois Press, 1947.

525. BENTLEY (G.E.). — *Shakespeare and Jonson.* Chicago, Chicago University Press, 1946, 2 vol.

526. CESCO (D. de). — *Shakespeare non e facile nemmeno per gli inglesi.* Ridotto, N° 4, 1951.

527. DAVID (Brother). — *The attitude of Shakespeare towards catholicism is revealed in a study of certain plays : a re-examination of fundamental questions.* **M.Th.** dirigée par J.K. Durick, St Michael's College, Winooski Park, Vermont.

528. GATES (W.B.). — *Did Shakespeare anticipate comments from his audience.* **Q.J.S.** Oct. 1947, pp. 348-354.

529. GIOGI (E. de). — *Shakespeare e l'attore.* Firenze, Electa, in-8°.

530. HOLT (Albert H.). — *A study of the extra-dramatic scenes in Shakespeare.* **M.Th.** dirigée par H. Graig, University of North Carolina, 1947.

531. HOSKINS (Frank). — *Master-servant relations in Shakespeare with some reference to the same relations in the drama of elizabethan period.* **M.Th.** dirigée par C.C. Taylor. University of North Carolina, 1947.

532. LANDSAM (G.G.). — *Soldier and battle in Shakespeare and other Tudor writers.* Doctoral-Dissertation, Columbia University, 1947.

533. MITCHELL (Lee). — *Two notes on « The Tempest ».* **E.T.J.**, Oct. 1950.

534. MORRISON (J.C.). — *An analysis of Shakespeare's political philosophy as found in studying some of his plays.* **M.Th.** dirigée par Louis M. Eich, University of Michigan, 1947.

535. RIBNER (Irving). — *Lear's madness in the* 19*th century.* **S.A.B.**, XXII, 1947, pp. 117-129.

536. — *King Lear : a study in shakespearean character criticism.* **M.Th.** dirigée par C.C. Taylor, University of North Carolina.

537. SAVARMS (Albert). — *Shakespeare à Stradford sur Avon et au théâtre de l'Old Vic.* Beaux-Arts, 6 Avril 1951.

538. SPRAGUE (Arthur Colby). — *Shakespeare and William Poel.* University of Toronto Quarterly, XVII, Oct. 1947, pp. 29-37.

A brief account of Poel's revolutionnary productions of Shakespeare at the close of the last century.

539. STAUFFER (Donald). — *Shakespeare's world of images.* New-York, W.W. Norton and C°, 1949, 393 p.

540. WEST (E. J.). — *Dramatist at the crossroads (a suggestion concerning « Measure for Measure »).* **S.A.B.**, XXII, Juil. 1947, pp. 136-141.

541. — *« Much Ado » about an unpleasant play.* **S.A.B.** XXII, Janv. 1947, pp. 30-34.

542. WINDSOR (P.). — *The Commoner in Shakespeare.* **M.Th.** dirigée par T.P. Harrisson, University of Texas, 1947.

543. WINSON (B.E.). — *The significance of Shakespeare's reference to animals.* **M.Th.** dirigée par T.P. Harrison, University of Texas.

Voir aussi N°s 364, 366, 370, 371, 372, 418, 626.

SHAW (G.B.).

544. — *Shaw.* The New Statesman and Nation, 20 Janv. 1951.

545. — *Shaw, l'ami des hommes.* The Listener, 18 Janv. 1951.

546. AUSTIN (Henry Root). — *A descriptive study of the ideas of George Bernard Shaw on the subject of acting.* **M.Th.** dirigée par Louis M. Eich, University of Michigan, 1947.

547. BENTLEY (Eric). — *Bernard Shaw.* **R.T.** N° 15, 1951.

548. COLBOURNE (M.). — *The real Bernard Shaw.* New-York, Philosophical Library, 1949, X-342 p., 1949.

549. DODDERIDGE (M.). — *G. B. Shaw : the man, the legend and the achievement.* Letterature Moderne, N° 4, 1950.

550. GATCH (K.N.). — *The real sorrow of great man : Mr. B. Shaw's sense of tragedy.* College English VIII, Fév. 1947, pp. 230-239.

551. IRVINE (William). — *« Man and superman », a step in shavian disillusionment.* Huntington Quarterly, X, Fév. 1947, pp. 209-224.

552. — *Shaw's quintessence of Ibsenism.* South Atlantic Quarterly, XLI, Avr. 1947, pp. 252-262.

553. MELE (Guiseppe). — *Omaggio a G.B. Shaw.* Alirivista N° 4, 1950.

554. MORRIS (D.J.). — *Bernard Shaw's attitude toward historical characters as revealed in his historical plays.* **M.TH.** dirigée par E.J. West, University of Colorado, 1947.

555. ROSATI (S.). — *G. B. Shaw.* Nuova Antologia (Roma). Déc. 1950.

556. THOMPSON (Alan R.). — *Shaw : ironist or paradoctor ?* Pacific Spectator, I, Winter 1947, pp. 113-129.

ITALIE

557. — *De Filippo et le théâtre napolitain.* The Kenion Review, Winter 1951.

558. CAPASSO (Aldo). — *Realismo di Colantuoni.* Scenario, N° 7, 1951.

559. DUSE (Eléonora). — *Lettere, II.* Scenario, N° 4, 1951.

560. MARZIO (Don). — *Spettacoli di Roma Papale.* Scenario, N° 5, 1951.

561. PETRONIO (G.). — *Pirandello novelliere e la crisi del realismo.* Lucca, Lucentia, 1950, in-8°, 58 p.

562. — *Tutto Pirandello,* Milan, Mandadori, 155×210, plusieurs vol. au total 1.000 p.

563. ZORZI (Elio). — *Renato Simoni.* La Biennale di Venezia. N° 3, 1951.

Sur Renato Simoni, auteur, metteur en scène, critique, et ses collections.

Voir aussi N°s 360, 368.

JAPON

564. MARLOR (Clark S.). — *A comparison of the Japonese Nô drama and the ancient Greek drama.* **M.Th.** dirigée par Valentine B. Windt, University of Michigan, 1946.

565. MOTOKIYO (Seami). — *Deux nôs,* présentés par Karl PETIT. **R.T.**, N° 15, 1951.

Voir aussi N° 612.

PORTUGAL

566. ASENSIO (E.). — *Une feuille volante de Baltasar Diaz : obra da famosa historia do « Principe Claudiani ».* **B.H.T.P.** T. II, 1951, N° 1.

567. FRECHES (C.H.). — *Antonio José dà Silva (O Judeu).* Ibid.

568. REVAH (I.S.). — *La « Comedia » dans l'œuvre de Gil Vicente.* Ibid.

Voir aussi N° 332.

REPUBLIQUE ARGENTINE

569. BRAGAGLIA (A.G.). — *Il teatro « gaucho ».* Scenario N° 4, 1951.

570. GIDA. — *La vita teatrale in Argentina.* Ridotto, N° 3, 1951.

571. CARISIMO (A.B.). — *Las ideas esteticas en el teatro argentino.* Edit. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Buenos-Aires, 1950.

572. CASTAGNINO (R.H.). — *El teatro en Buenos-Aires durante la epoca de Rosas.* Ibid.

573. LEMOS (Martin F.). — *Tres figuras inolvidables del viejo sainete criollo.* **B.E.T.**, Janv.-Mars 1950, N° 28.

Nemesis TREJO, Carlos PACHECO, Luis VITTONE.

574. — *Martin Coronado* (1850-1950). Ibid.

El poeta e y su obra dramatica : Raul H. CASTIGNANO. *Su Iniciacion teatral :* Joaquim LINARES, *Las poemas dramaticos de Martin Coronado.* Arturo Berenguer CARISOMO, *Una interprete de Coronado Algunos recuerdos del dramaturgo.* M. CORONADO. *El Granadero (allegoria patriotica en un acto).*

575. MONZON (Antonio). — *El teatro portenô en el histórico ãno de la Revolucion de Mayo.* Ibid.

576. ROCAMORA (Luis Trenti). — *Espiritu de la censura teatral en tiempos de la Independencia.* Ibid.

SUEDE

577. BRANDELL (Gunnar). — *Strindberg infernokris. Akademisk Avhandling.* Stockholm, Bonnier, in-8°.

U.R.S.S.

578. GERON (Gastone). — *L'opera di A. Tairov nella storia del teatro contemporaneo.* Ridotto, N° 4, 1951.

579. MESSINA (Guiseppe). — *La letteratura sovietica.* Florence, in-16, 119 p.

Voir aussi N° 338.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTERATURE COMPAREE

ESPAGNE - ETATS-UNIS

580. COSTY (James O.). — *Modern spanish plays on the New-York professional stages.* **M.Th.** dirigée par Glenn Hugues, University of Washington, 1946.

ESPAGNE - FRANCE

581. ROJAS (Fernando de). — *La Célestine.* Tragi-Comédie. Trad. de G. de LAVIGNE. Paris, les Bibliophiles de France, 1950, gr. in-4°, 151 p.

FRANCE - ALLEMAGNE

582. — *Les œuvres théâtrales françaises en Allemagne.* **B.R.A.F.A.** Fév. 1951, N° 7.

Liste des œuvres traduites en allemand avec indication des villes où elles ont été représentées depuis 1946.

583. McCLAIN (W.H.). — *Kleist and Molier as Comic Writers.* **G.R.** XXIV, 21-33, 1949.

FRANCE - AMERIQUE LATINE

584. SIMON (Michel). — *De Sao Paulo : Poil de carotte.* **A.** 2 Mars 1951.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

Voir N° 333.

FRANCE - ETATS-UNIS

585. BEACHBOARD (Robert). — *Le théâtre de Maeterlinck aux U.S.A.* (thèse, Fac. des Lettres de Paris). Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1951, in-8° XIII - 234 p. H.C.

XIII

LE THEATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

506. MACOWAN. — *Where is the theatre ? The place of the amateur.* The Amateur Stage, Mai 1951.

587. CLOETHING (Arthur). — *Experimentation in the theatre.* The Playshop, IX, Déc. 1947, p. 10.

588. FERRIER (Elie). — *Théâtre amateur et éducation populaire.* **A.** 4 Nov. 1950.

589. LEES (C. Lowell). — *Promised Valley : an Experiment in Community theatre.* Utah, Humanités Review, I, Oct. 1950.

590. McINTYRE (James W.). — *A hand-book for Little Community Theatres.* **M.Th.** University of Michigan, dirigée par Louis M. Eich, 1947.

b) Théâtre scolaire, universitaire

591. — *A suggered outline for a course of study in dramatic arts in the secondary school.* **E.T.J.**, Mars 1950.

592. BOYLE (E. Roger). — *Original plays in the college theatre.* **Q.J.S.** XXXIII, Déc. 1947, pp. 485-488.

593. BUTT (W.G.). — *A history of dramatic activities at Michigan State College to* 1937. **M.Th.** dirigée par Donald O. Buell. University of Michigan, 1947.

594. CRAFTON (Allen). — *Objectives in educational drama.* **Q.J.S.** Oct. 1947, XXXIII, pp. 336.341.

595. KENDALL (Robert). — *An approach to directing in secondary schools.* The Playshop, Déc. 1947, pp. 1-17.

596. SMITH (James M.). — *The instructional stage.* **M.Th.** University of Denver, 1947.

A project in educational theatre.

597. STRATMAN (Carl J.). — *Dramatic performances at Oxford and Cambridge* 1603-1642. Doctoral-Dissertation, dirigée par Harris Fletcher, University of Illinois, Urbana, 1947.

598. TAIG (Thomas). — *Drama and the universities.* Theatre Newsletter, 17 et 31 Mars 1951.

599. VALOGNE (Catherine). — *Au Lycée Louis-le-Grand : la Tragique Histoire du Docteur Faust.* **A.** 2 Mars 1951.

600. WALKER (Phillip Nathaniel). — *A history of dramatics at the University of Washington from beginning of June* 1919. **M.Th.** dirigée par Gleen Hugues, 1947. University of Utah.

601. WINKLER (Eldon). — *A report on the Wellesley Summer theatre and school.* Wellesley Magazine, Avr. et Oct. 1947.

602. WRIGHT (G.H.). — *Show boat with university degree.* **E.T.J.**, Mai 1950.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

603. CURRIE (Helen W.). — *A psychological approach to the production of children's plays.* **M.Th.** dirigée par Valentine B. Windt, University of Michigan, 1947.

604. GRAHAM (K.). — *An introductory study of evaluation of plays for children's theatre in the United States.* Doctoral-Dissertation, dirigée par Lowell Lees, University of Utah, 1947.

605. GUSTAFSON (A.). — *Children's theatre in Sweden.* **E.T.J.**, Mars 1951.

606. WARD (Winifred). — *Values of children's theatre in college or Community program.* Players Magazine, XXIII, Mai-Juin 1947, pp. 117-118.

607. WILSON (Margery). — *Children's theatre in the round.* **E.T.J.** Mai 1950.

608. WRIGHT (Laura F.). — *The organization and administration of children's theatre in the Upper Mid-West.* **M.Th.** dirigée par Ruth Klein, Marquette University, Milwaukee, 1947.

XIV

PANTOMIME. CIRQUE. MUSIC-HALL. MARIONNETTES. OMBRES, etc...

609. — *Les Pantomimes.* The Listener, 28 Décembre 1950.

610. VERDONE (Mario). — *Comiques du cirque et du cinéma.* Le Cirque dans l'Univers, Bulletin du Club du Cirque, Paris N° 6, 1er trimestre 1951.

611. BLANCHART (Paul). — *Le Castelet.* **L.M.** Mai 1951.

612. McGEE (Betty). — *The japanese pupett theatre.* **E.T.J.** Mars 1951.

613. PARTURIER (M.). — *Les marionnettes de Duranty.* Bulletin du Bibliophile, N° 3, 1951.

614. VAN LENNEP (W.B.). — *The earliest Known english playbill.* Harvard Library Bulletin, 1, 1947, pp. 382-85.

Describes in detail a broadside annoucing a puppett show at Bartholomew Fair possibly as early as 1655. With reproduction.

615. VAREY (J.E.). — *A note on the staging of string puppetts in the 17th and 18th Centuries.* **T.N.** Avr.-Juin 1951, ill.

XV

RAPPORTS DU THEATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

616. KAHN (W.). — *Envisaging a lyric theatre.* **E.T.J.** Mars 1950.

617. WILSON (Mary Elizabeth). — *Music in the american theatre.* **M.Th.** dirigée par A.M. Drummond, Cornell University, Ithaca, 1947.

b) Danse et ballet

618. LIDO (Serge). — *Les ballets américains.* Paris, Société Française du Livre, 23×30. Album de Photo.

c) Arts plastiques

619. CHAMPIGNEULLE (B.). — *L'art de l'affiche* 1900-1950. **L.M.** Mai 1951.

620. McDOWELL. — *Some pictorials aspects of early Comedia dell' Arte Acting.* **St.Ph.**, Janv. 42, XXXIX, pp. 47-64.

621. R.S. — *The picture-frame proscenium of* 1880. **T.N.** April-June 1951.

d) Cinéma

622. COLLIGNON (J.). — *Théâtre et films parlants en France.* **Y.Fr. St.**, III, Janv. 1950.

623. QUEVAL (Jean). — *Jacques Prévert, écrivain de cinéma.* **M.F.** Avr. 1951.

624. UCELLO (P.). — *Dizionario della tecnica cinematografica.* Roma, Cinespettacolo, 1950, 16°, 343 p.

e) Radio et télévision

625. — *La radio, cette inconnue.* La Nef, N° Spécial, Fév.-Mars 1951, 224 p.

626. GRANSTAFT (J.E.). — *A telescreened Hamlet.* **E.T.J.** Mars 1951.

627. MILLS (Si). — *Television : Techniques and appreciation.* IV *Programs.* Dramatics, Fév. 1951, Mars 1951.

628. RUGIN (A. Santoni). — *Forma radiofonica e struttura del dramma.* Scenario, N° 7, 1951.

629. VALOGNE (Catherine). — *La Radio au secours du théâtre.* **A.** Fév. 1951.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

630. AGENO (F.). — *Un antico costrutto concessivo.* Lingua Nostra (Sansoni Edit.), N° 1, Mars 1950.

A propos du vers 7 du « Jeu de la Feuillée ».

631. MOODY (E.). — *The language of tragedy.* New-York, Columbia University Press, 1947.

A study of the relation-ship between the language of verse tragedy and the nature of the form.

632. DUDLEY (Leona). — *The language of comedy.* **M.Th.** dirigée par A.M. Drummond, Cornell University, Ithaca, I, 1944.

An introductory analysis of the verbal forms of the comic spirit in drama.

XVIII

ETUDES SUR LA LITTERATURE DRAMATIQUE

a) Genres

633. BENTLEY (Eric). — *What is epic theatre ?* Accent VI, 1946, pp. 110-123.

634. EASTMAN (Fred). — *Drama in the church,* 1949. **E.T.J.** Mai 1950.

635. HARMON (Estelle). — *The origin and development of early liturgical drama.* **M.Th.** dirigée par James H. Butler, University of Southern California, 1947.

636. KASKE (Robert E.). — *An analysis of Chapman's tragedies, based on consideration of tragic theory and the fundamental types of tragedy.* **M.Th.** dirigée par Hardin Craig, University of North Carolina, 1947.

637. McCOLLOM (W.G.). — *An approach to tragedy.* **E.T.J.** Mars 1951.

b) Personnages

638. MOYES (Marjorie). — *Les servantes de Molière.* **M.Th.** dirigée par W. Kear, University of Utah, 1945.

Voir aussi N° 532. 542.

XXI

VARIA

639. GOBINEAU. — *Scaramouche.* Paris, l'Arrière-Boutique, 14×19, 216 p.

« Scaramouche » *écrit vers* 1843, *thème picaresque des comédiens ambulants au XVIII*e *siècle.*



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 JUILLET 1951
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée à la Faculté des Lettres. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER
VOTRE COTISATION
A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Le Gérant: G. RUAUD